CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 7 1985–86

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 7 1985-86

Department of Italian, UCLA

Editorial Board

Editor in Chief: Pasquale Verdicchio
Associate Editor: Suzanne Branciforte
Managing Editor: Elissa Tognozzi
Consulting Editors: Luisa Del Giudice, Peggy Kidney

Loredana Anderson
Rita D'Amico
Antonio Maraschiello
Patrizia Marsura
Maria Giovanna Miggiani
Alessandra Venezia
Anna Zuccaro

The entire Editorial Board for Volume 7 was constituted by graduate students of the Department of Italian, UCLA.

Advisory Board

Franco Betti, *Italian,* UCLA
Giovanni Cecchetti, *Italian,* UCLA
Fredi Chiappelli, *Italian,* UCLA
Marga Cottino-Jones, *Italian,* UCLA
Pier-Maria Pasinetti, *Italian, Comparative Literature,* UCLA
Lucia Re, *Italian, Comparative Literature,* UCLA
Edward Tuttle, *Italian, Romance Linguistics,* UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of UCLA, is published annually under the auspices of the Department of Italian and largely funded by the UCLA Graduate Student Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian studies, must follow the guidelines of the *MLA Handbook* and, in addition, distinguish accents from apostrophes and be submitted in duplicate by January 15 to:

Editor, *Carte Italiane*
Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
tel.: (213) 825–1940

Articles are indexed in the *MLA International Bibliography.*

Subscription rates of *Carte Italiane* are $6.00 to individuals and $8.00 to institutions (US funds). Overseas subscribers please add $1.00 for shipping.

Copyright © 1986 by the Regents of the University of California. All rights reserved. [ISSN 0747–9412]

Contents

Foreword vii

Intervista con Antonio Porta: *La scommessa della comunicazione*
Peggy Kidney, Peter Carravetta, with Pasquale Verdicchio 1

Rinaldo D'Asti: Drama of the *Signifié*
Gary Cestaro 14

Boccaccio dal *Filoloco* al *Decameron*: variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti
Francesco Guardiani 28

Bertolucci's *The Conformist*: A Study of the Flashbacks in the Narrative Strategy of the Film
Peggy Kidney 47

Reviews:

Discorsi e dialoghi sul *Discorso o dialogo*. Rassegna critica di studi su Machiavelli e la lingua fiorentina
Filippo Grazzini 57

Recent Publications in the Field of Italian Cinema
Peggy Kidney 67

Revelli, Nuto, *L'anello forte (La donna: storie di vita contadina)*
Luisa Del Giudice 71

De' Medici, Lorenzo, *Ambra (Descriptio Hiemis)*. Introduzione, testo e commento a cura di Rossella Bessi
Filippo Grazzini 75

Autori vari, *Guida allo studio della letteratura italiana.* A cura di Emilio Pasquini
Maria Giovanna Miggiani 76

Briefly noted:

Cecchetti, Giovanni, *Danza nel deserto* 78

Montale, Eugenio, *The Bones of Cuttlefish* 78

Wlassics, Tibor, *Pavese falso e vero, vita, poetica, narrativa: correzione degli "espropri" e degli annosi travisamenti* 79

Porta, Antonio, *Invasions and Other Poems* (ed. P. Vangelisti; transl. A. Baldry, P. Vangelisti, P. Verdicchio) 80

Passenger (selected poems) (edited, translated and introduced by Pasquale Verdicchio) 80

Books Received 81
Cultural News 82
Ph.D. Dissertations at UCLA, 1974–86 85

This issue is dedicated
to the memory of

Italo Calvino

(1923–1985)

Marco Polo describes a bridge, stone by stone
'But which is the stone that supports the bridge?'
Kublai Khan asks.
'The bridge is not supported by one stone or another, Marco Polo answers, 'But by the line of the arch that they form.'
Kublai Khan remains silent, reflecting. Then he adds: 'Why do you speak of the stones? It is only the arch that matters to me.'
Polo answers: 'Without stones there is no arch.'

Invisible Cities

Foreword

In what may seem a contradiction, that which is written to introduce a journal such as this is usually written last. And so this foreword closes the seventh issue of *Carte Italiane* by marking its arrival at another stage of development. Our growth continues into greater circulation and readership, necessary elements for the establishment of a reputation. And, judging by the increased response to our call for papers, our reputation is indeed growing.

I would like to take this opportunity to thank the various literary journals and reviews that have eagerly continued the exchange program that was initiated at the beginning of issue six by Luisa Del Giudice. This is another measure of our having matured over the years, and an important behind-the-scenes aspect of our activity which has served well in keeping intellectual communication lines open with colleagues in the U.S. and abroad.

*

The ways an author communicates with his audience vary greatly in keeping with each individual's relationship with his language and the reciprocal challenges that arise. The results of such challenges often manifest themselves in an ambivalent manner. Addressing the question of this type of conflict internal to a text is part of the duty of a critical paper. The contents of this issue reflect the struggle of the writer and, in one case, a film-maker, with his language.

The interview with poet Antonio Porta approaches many issues central to the spinning wheel game that is involved in communication; two

papers on Boccaccio testify to that author's total involvement in language's powers; a study of Bertolucci's *The Conformist* describes part of the challenging of "language" mentioned above.

In closing, we thank the UCLA Graduate Students Association for its unfailing support, and the authors of the articles for having given us the opportunity to publish them. I would personally like to thank those who helped in an editorial capacity wishing them the best with the journal in the future.

Pasquale Verdicchio
Editor in Chief

Intervista con Antonio Porta:
La scommessa della comunicazione

PEGGY KIDNEY, PETER CARRAVETTA

WITH PASQUALE VERDICCHIO

Antonio Porta was born in 1935. In 1961 he took part in the establishment of *I novissimi*, an avantgarde group of poets that gave name to an anthology of their work by the same name.[1] Out of that group grew the cultural group *Gruppo 63*, of which Porta was an active member. He has worked as an editor, most notably for the Milan publishing house *Feltrinelli*. Author of various volumes of poetry, prose, and theatre, among which are *Quanto ho da dirvi* (Milano: Feltrinelli, 1977), which collected all his poetry from 1958 to 1975, the novel *Partita* (Milano: Feltrinelli, 1967), *Passi passaggi* (Milano: Mondadori, 1980), and most recently *Nel fare poesia* (Firenze: Sansoni, 1985). In 1984 he was recipient of the *Premio Viareggio* for his book of poetry *Invasioni* (Milano: Mondadori, 1984). He is an active editor for the cultural journals *Alfabeta* and *La Gola*.

Porta has received international acclaim for his work, which has been translated into a number of languages. Recently he was in the U.S. and Canada for the publication of two books of translation of his poetry: *Invasions and Other poems* (San Francisco: Red Hill Press, 1986) and *Passenger* (Montreal: Guernica Editions, 1986).[2]

KIDNEY: Ci puoi commentare l'adozione dello pseudonimo e il suo rapporto con Antonio Porta poeta?

PORTA: Presi questo nome d'arte ormai ventisei, ventisette anni fa. È quindi un po' difficile per me ricostruire tutte le motivazioni vere o false che siano. Però ce n'è una secondo me fondamentale. Come diceva guistamente Calvino, l'artista tende a cancellare il proprio nome. Non si scrive, non si lavora per un principio d'identità personale, ma per l'opera. Quindi per un certo periodo di anni io in realtà mi sono nascosto dietro questo pseudonimo. Poi naturalmente, con il passare degli anni, dopo ventisei anni, uno pseudonimo non è più uno pseudonimo: è il vero nome. Infatti adesso dovrei cambiare nome. Una persona in fondo dovrebbe potersi dare il nome che vuole. Comunque io non do nessuna importanza al nome. Non mi sarebbe piaciuto scrivere come anonimo e allora ho preso un nome. Ho cambiato anche il nome di battesimo, cosa che non si fa spesso. Di solito si tiene il nome di battesimo. Per esempio Aldo Giurlani si è chiamato Aldo Palazzeschi. Oppure Umberto Saba, non so come si chiamasse, comunque si chiamava Umberto e Saba era il nome della sua balia. Io ho cambiato tutto perché non mi piaceva il mio nome. Adesso mi sento Antonio Porta e Leo Paolazzi è un obbligo giuridico, niente più. La motivazione pratica fu in sostanza quella di non avere il nome di mio padre che faceva l'editore, quindi di non intrigare i lettori per questo motivo, ed a questo scopo lo pseudonimo è perfettamente riuscito. Dopo però c'è una ragione profonda. Io penso che solo se un autore pensa all'opera ha qualche probabilità di riuscirci. Come diceva un mio amico—se chiedi a una persona—: « se scomparisse il tuo nome e nessuno si ricordasse più di te, nè che sei nato, nè che sei morto, ma rimanesse una tua opera, oppure, se non rimanessero tue opere, ma tutti si ricordassero di te e della tua fama, che cosa sceglieresti? Se sciegli l'opera vuol dire che sei un vero artista. » Quindi, questo è il punto. Se si scrive per un principio d'identità, secondo me, si è fuori strada completamente.

KIDNEY: Il titolo della raccolta *Quanto ho da dirvi* suggerisce l'idea di un pubblico al quale enunci le tue poesie. Chi è il tuo pubblico? La tua *audience*? Il titolo rivela che non si tratta di un discorso intimo, privato.

PORTA: La mia poesia anche nei suoi esiti più astratti, durante il periodo dell'avanguardia, è comunque una poesia ritmica che si può abbastanza tranquillamente pronunciare, il che significa che ha una struttura che le permette di essere detta non soltanto letta. La mia comunicazione è per tutti quelli che intendono entrare in contatto con me e con la mia opera. Quanto ho da dirvi, « virgola », o lettori, diciamo sottointeso, o miei lettori. Quando ho scritto delle lettere, *Le lettere del nomade*, il personaggio che ho immaginato scrive delle lettere e si rivolge ai suoi interlocutori chiamandoli carissimi che in fondo è una citazione di San Paolo che si rivolge ai cristiani. Il mio è un pubblico di lettori di poesia, di persone che pensano di utilizzare per se stessi il linguaggio poetico. Ecco il perché di questo plurale. Quindi, non è metafisico, è un vero pubblico a cui ho pensato e penso tutt'ora, da sempre.

KIDNEY: E sarebbe un pubblico italiano, europeo, o internazionale?

PORTA: Francamente io ho sempre pensato a un pubblico internazionale. Di fatto la mia poesia a volte pone dei problemi di traduzione però credo che sia tra le più traducibili perché non ho mai esagerato nelle sfumature linguistiche. Ho lavorato piuttosto sulle strutture sintattiche. L'ambiguità non nasce tanto dal vocabolo scelto, ma dal contesto in cui si muove e per cui certe ambiguità rimangono anche in inglese o in francese. Infatti le mie poesie sono state tradotte in molte lingue e i miei libri sono usciti anche in Olanda, Francia, e negli Stati Uniti naturalmente, dove è appena uscito il secondo libro. Ho l'impressione che salvo certi punti, che sono intraducibili per diverse ragioni, l'ottanta per cento della mia poesia è traducibile. Le mie poesie sono state tradotte in tedesco, spagnolo, ungherese, cecoslovacco e cinese. Le poesie della serie *Invasioni* si adattano abbastanza bene alla lingua cinese perché sono brevi.

KIDNEY: Le traduzioni delle tue poesie che hai letto, che effetto ti fanno? Le riconosci come tue? Si può parlare di polisemia al di là dei confini di una sola lingua estendendo il concetto a più lingue?

PORTA: Prima di tutto, quando finisco una poesia, anche in italiano, non la sento più mia nel senso del possessivo. Vedo se l'opera funziona

o no. Dopodiche la poesia non è più mia, ma di chi la legge. Mi rileggo solo perché devo leggere in pubblico se no, non mi rileggerei mai. Le mie poesie per esempio non le so a memoria a differenza di altri poeti. Quando leggo una traduzione la giudico in fondo nello stesso modo. A volte le traduzioni mi piacciono. Cioè mi sembrano riuscite. A volte mi sembrano magari mancare un po' di quel ritmo che invece c'è in italiano. Però come dicevo non è tutto traducibile. Soprattutto le questioni di ritmo e di musica non sono sempre trasponibili. Viceversa può anche capitare che dove magari il ritmo non è tanto buono in italiano diventi buono in un'altra lingua. Sono dei casi, ma succedono.

KIDNEY: Nella tua opera cerchi di stabilire un dialogo con i lettori, ma fino ache punto consideri il lettore un co-autore?

PORTA: Il lettore è, per definizione ormai secondo tutta l'estetica degli ultimi 150 anni, un co-autore. L'hanno detto tutti i grandi poetie tutti i grandi critici, perlomeno da Baudelaire in poi. E infatti Baudelaire quando si rivolge al suo lettore lo chiama ipocrita come l'autore in fondo, mettendolo sullo stesso piano. Quindi l'arte moderna dopo Baudelaire considera il lettore un co-autore. La questione sta in questi termini: la scommessa della comunicazione è una della più difficili che esistano perché si rischia sempre di essere banali. Il lavoro del poeta è di comunicare senza essere banale attraverso immagini, attraverso invenzioni che però devono arrivare al lettore. La poesia, una buona poesia, si deve imporre per la sua evidenza di immagini, non per il discorso che fa, o per quello che dice.

CARRAVETTA: Ritornando alla domanda sul titolo *Quanto ho da dirvi* e ripensando a Petrarca « Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono » fino ai poeti-vate Hugo, Carducci e persino Ezra Pound e visto appunto questa ambiguità del linguaggio, ed il rischio continuo del banale, qual e' il ruolo del poeta oggi? Mi pare che la tua sia una scommessa che già prevede la propria sconfitta.

PORTA: La sconfitta della letteratura rispetto alla verità assoluta è già preventivata. In fondo lo diceva anche Freud. È come la sconfitta dell'analisi che diventa infinibile o interminabile. Però questo, secondo me, non ha alcun tipo d'importanza perché l'altra ideologia, quella

del poeta che dice la verità è stata fallimentale. Del poeta-vate non ne parliamo. È servito ai nazionalismi romantici con tutti i danni conseguenti. Rimbaud ha detto qualcosa di decisivo: «Je est un autre,» cioè aveva già individuato il linguaggio come punto centrale della poesia, autonomo quasi dal suo autore. Dico quasi perché in realtà in parte rimane vincolato alla vita dello stesso autore. La funzione del poeta nella società moderna contemporanea è secondo me proprio quello di stare immerso nel linguaggio. Da una parte di interpretarlo e quindi di dare questo riflesso di realtà e dall'altra di modificarlo. Ecco che allora nel momento in cui lo modifica il linguaggio accresce. Come diceva Leopardi: cresce la vitalità del linguaggio. Quindi si trae profitto dalla poesia perché si esce da questa imposizione piatta che è il linguaggio condizionato dai mass media. Ciò non significa che il poeta debba essere stravagante perché sarebbe assurdo, sarebbe un *bohémien*, un tardo romantico. No, secondo me il poeta deve cercare di esprimere quel qualcosa che c'è nel tempo, che il lettore percepisce, quello che Freud chiamava il «già noto», cioè l'esperienza dell'infanzia per esempio. Baudelaire diceva che «le genie» è il prodotto dell'infanzia. Il genio è frutto dell'infanzia che è il momento del massimo accumulo di tutte le esperienze. Io non credo che sia solo il momento dell'infanzia. Credo che un poeta debba avere, almeno fino a che ci riesce, la capacità di essere molto ricettivo, di essere un perenne bambino. Non perché sia diminutivo ma perché il bambino è come una spugna anche linguisticamente e immagazzina esperienze linguistiche che può usare più tardi. A me è capitato recentemente di usare il linguaggio comico italiano teatrale perché ho tradotto *Il persiano* di Plauto. L'ho tradotto in versi e l'ho inserito nella grande tradizione italiana del teatro comico che Plauto appunto ha cominciato e che è stata portata avanti dalla commedia dell'arte e poi dai grandi autori comici italiani da Totò, a Petrolini,ai fratelli De Rege, ad Arbore, ai napoletani. Ecco l'importanza di conoscere vari linguaggi.

VERDICCHIO: Credi che la traduzione possa aumentare le possibilità del testo?

PORTA: Sì, senz'altro. Può aumentare le possibilità del testo soprattutto la traduzione di un classico, di un antico.

VERDICCHIO: Forse non soltanto per presentarlo a un nuovo pubblico ma ripresentarlo a un vecchio pubblico?

PORTA: Mah, al vecchio pubblico io non ci credo perché c'è un pubblico fortemente sclerotico. Pensiamo per esempio al teatro in Italia. La mia tra duzione del *Perse* di Plauto l'ho intitolata *La stangata persiana* proprio per rifarmi al titolo di un film che era *La stangata* con Robert Redford e Paul Newman. Il film ha la stessa trama dell'opera di Plauto. Si tratta di una beffa, la più antica delle trame. Nella mia traduzione ho fatto appello a un pubblico giovane. La traduzione ha avuto successo perché il pubblico giovane milanese è andato a vederlo. È piaciuto. I borghesi rimanevano completamente sconcertati. Quindi, non ho ricuperato un vecchio pubblico. D'altra parte nemmeno mi interessa farlo.

KIDNEY: Se parliamo della differenza tra il discorso della poesia e il discorso ufficiale possiamo credere che il discorso della poesia abbia influenza sul discorso ufficiale?

PORTA: Il poeta è sempre un personaggio scomodo da questo punto di vista, non perché voglia essere scomodo. Semplicemente perché l'ufficialità lo riguarda fino a un certo punto. Quindi, il poeta quando entra nell'ufficialità, quasi sempre si appiattisce. Cioè subisce dei ricatti fortissimi che sono i ricatti del potere, dichiara realmente il potere. Quindi è una strada pericolosa quella dell'ufficialità. Infatti i poeti devono stare molto attenti quando cominciano a diventare un pochino conosciuti e cominciano a essere corteggiati dal potere perché rischiano di fare una brutta fine. D'altra parte è anche scomodo, dal punto di vista anche semplicemente economico, essere sempre all'opposizione. Però non credo che ci sia altro destino possibile.

KIDNEY: Calvino ha scritto delle bellissime descrizioni di quadri di De Chirico e Steinberg (apparse sull'*Espresso*). Tu hai scritto delle poesie ispirate a quadri come quella del '78 dedicata a Emilio Tadini ed hai anche realizzato delle esposizioni di poesia visiva a Milano, a Roma e alla National Gallery di Londra. Pensi che questi due linguaggi, quello della poesia e dell'arte visiva si stiano influenzando? Certo l'enfasi dei mass-media è sul visivo, sull'immagine, ma la poesia stessa è creazione di immagini.

PORTA: In realtà qualcuno ha provato a mettere la pittura stessa in poesia con la poesia astratta, la poesia asemantica, la poesia grammaticale. Però sono venute fuori delle brutte poesie. È molto difficile trovare dei nessi precisi tra i due linguaggi perché la parola è sempre estremamente concreta. È un po' come il rapporto con la musica, ma fino ad un certo punto perché poi la musica ha un altro linguaggio. Ci possono essere delle analogie, ma non si va oltre. La musica di Schoenberg per esempio può essere analoga alla poesia espressionista per certe rotture, certe spezzature. Questo sì. O la pittura espressionista può essere analoga per certi suoi passaggi di disegno tagliente, a certi lavori che ho fatto anch'io con la sintassi. Infatti per un certo periodo la poesia è stata detta anche espressionista per questa ragione. In fondo tutte le arti interagiscono tra di loro.

KIDNEY: La poesia dialettale in Italia oggi sta contribuendo al rinnovamento del discorso poetico?

PORTA: La poesia dialettale vera è quella di poeti che pensano davvero in dialetto cioè in una lingua diversa dall'italiano, in friulano o in milanese. In realtà questi poeti sono poeti moderni. Per esempio Delio Tessa, le cui poesie sono state ripubblicate da Einaudi, è un poeta moderno e ha scritto in milanese. Il risultato artistico può essere straordinario. L'unico incoveniente, che è molto grave, è che il dialetto ti mette a margine rispetto a un processo di rinnovamento e arricchimento dell'italiano che oggi è molto forte. Questo processo e in atto nel Nord e l'italiano del Nord è ormai la lingua egemone perché ha coinvogliato in sè tantissime culture linguistiche. Milano è una città crocicchio, una città crocevia un po' come Los Angeles in piccolo, solo che invece di avere i cinesi e i messicani abbiamo i pugliesi, i veneti, i sardi, i siciliani, gli abruzzesi e i calabresi. Tutti vivono a Milano e la *koiné* ha portato ad una lingua comune piuttosto efficace. Quindi *Quanto ho da dirvi* non potrei dirlo in dialetto perché se lo dicessi in dialetto lo direi ai milanesi.

CARRAVETTA: Quindi sei contro qualsiasi tipo di purismo letterario?

PORTA: Assolutamente. La lingua è in continua trasformazione. Io sono contro il neoclassicismo. Non sono contro il ritorno della rima o certi mezzi purché la lingua sia carica.

KIDNEY: Ho visto in Italia di recente un film intitolato *Non ci resta che piangere* in dialetto toscano e napoletano con Benigni e Troisi che mi è sembrato un esempio della recente apertura della cultura italiana nei confronti del dialetto. La trama del film in cui un toscano cerca di convincere un suo amico napoletano a sposare sua sorella mi è parso un passo avanti rispetto a molte posizioni negative e il grande successo di un film in dialetto mi ha fatto pensare ad un recupero del dialetto,ad un tentativo di prendere anche dai dialetti.

PORTA: Quello è sempre successo. Voglio dire, i dialetti prendono dalle lingue e le lingue prendono poi dai dialetti. Infatti, non è che la formazione di un italiano egemone impedisca la funzione del dialetto. Vuol dire che gli italiani che sanno il dialetto sono bilingui. Ecco tutto. come uno che sa l'inglese e l'italiano. Il dialetto non impedisce la lingua, ma convive perfettamente. Il cinema italiano spesso si appoggia ai dialetti perché non ha altro. Ma tornando a Plauto... Plauto non scriveva mica in dialetto. Scriveva in latino, un latino assolutamente colto, democratico perché il teatro a Roma era democratico, cioè andavano tutti a teatro. Non era nè riservato alla corte nè era teatro di strada. Era un teatro per il popolo. Quindi la lingua era conforme. Era una lingua media che era capita da tutti. Con ciò ci poteva mettere dentro dei graffi, però bisogna stare attenti... le operazioni alla Gadda secondo me sono inutili oggi.

CARRAVETTA: Una volta ti ho chiesto qual era il tuo migliore libro, e tu hai risposto: « il mio prossimo ». Vittorini però dice che si vive per scrivere *una* opera, che un autore nella vita scrive cinquanta opere, ma in effetti ce n'è solo una che gli interessa, una che racchiude tutto quello che lui veramente ha da dire o che vorrebbe realizzare. Fra i tuoi tanti libri ce n'è uno che ritieni il più importante? Mettiamo che fossi ad Alessandria e che la città fosse in fiamme e che potessi salvare solo uno dei tuoi libri. Quale sceglieresti?

PORTA: Ci potrebbero essere dei libri che scarterei rispetto ad altri. Senz'altro salverei il mio primo libro completo, *I rapporti* uscito nel '65. Potrei scartarne degli altri scritti dopo però non scarterei *Passi passaggi* e neanche *Invasioni* che in fondo sono un dittico. *Passi passaggi* e *Invasioni* sono i due poli che terrei presenti per la mia opera. Però poi chi deciderà queste cose saranno i lettori, i posteri, gli altri. Tuttavia

mi sembra obbiettivamente che *I rapporti* è stato il mio libro più importante almeno fino agli anni sessanta e che poi negli anni ottanta ho scritto due libri di svolta e assolutamente non di pentimento perché c'è dentro lo stesso tipo di lavoro, di spostamento di piani benchè in altra direzione. Quindi, *Passi passaggi* e *Invasioni* sono due libri che amo molto e che considero in sostanza un libro solo. Sono usciti a distanza di anni ma è tutto un lavoro unito.

CARRAVETTA: È un problema per un poeta la distinzione tra lo sviluppo personale, biologico e i corrispondenti trapassi culturali? Qual è il rapporto fra l'evoluzione personale dello stile dei propri momenti che è tipico delle proprie poetiche e il decorso storico-sociale?

PORTA: Nella parola evoluzione è gia contenuta la risposta. Cioè se noi pensiamo che un poeta o uno scrittore continui a lavorare a progetti diversi successivi nel tempo è chiaro che questo successivo nel tempo vuol dire che sente l'aria del tempo che è cambiato magari per rifiutarlo oppure per fare delle sue proposte a questo tempo. Io non sono per il rifiuto perché il rifiuto è sempre segno di vecchiaia e di ripiegamento.

La nostalgia è vecchia come il mondo. Il mondo è andato avanti insomma, no? E secondo me in meglio che che se ne dica. Si vive molto meglio oggi che nell'ottocento. Pensiamo ai tempi di Carlo Porta. C'erano 100 mila persone che uscivano da casa la mattina e non sapevano cosa mangiare. Questo non succede più. È un grosso progresso. Io non credo che uno scrittore scriva un solo libro. Questo è un altro mito. Vittorini era una bravissima persona con intuizioni geniali ma era anche vittima di una certa ideologia del suo tempo, in fondo tardo-ermetica. Ci sono scrittori di un solo libro e ci sono scrittori di più libri. Manzoni ha scritto un solo libro e Tolstoy ne ha scritti dieci. Bisogna vedere che orizzonti si esplorano. Vi pare che Dostoyevsky sia autore di un solo libro? Che D'Annunzio sia scrittore di un solo libro? No. Anzi, dopodiche il discorso si chiude perché non sono eccezioni. L'eccezione non conferma la regola. L'eccezione distrugge la regola. È molto semplice. C'è la legge di gravità, ma se questo bicchiere invece di stare fermo cominciasse a salire verso l'alto ho l'impressione che la legge di gravità sarebbe definitivamente sepolta. È assolutamente falso dire che l'eccezione conferma la regola. È un altro

luogo comune, borghese, assurdo, ridicolo. Mi dà un po' fastidio. Quindi, no, se l'eccezione è eccezione vuol dire che la regola deve essere ripensata.

E quindi ci sono,certo, autori di un solo libro magari fondamentale per la storia dell'umanità come l'Ariosto che ha scritto *Orlando Furioso*. Dante non ha scritto solo la *Commedia*. Ha scritto anche altre opere importantissime per la formazione della letteratura italiana. Adesso di Petrarca noi leggiamo *Il canzoniere* però in realtà per la formazione della cultura europea le sue opere latine sono forse più importanti del *canzoniere*. Hanno preparato l'umanesimo. Quindi il punto è che il compito del poeta è quello di provocare i luoghi comuni, di cercare un po' di scalzarli perché altrimenti diventiamo come i manuali.

CARRAVETTA: Qual è il tuo rapporto con la critica? I critici hanno capito quello che volevi fare?

PORTA: Nella maggior parte dei casi i critici con me sono stati sempre molto gentili. Poi magari alcuni critici, anche vecchi amici, mi hanno a volte deluso. Non per quello che hanno scritto su di me, ma per quello che hanno scritto in generale... certi atteggiamenti un po' di distacco. La mia opera viene interpretata nella maggior parte dei casi molto bene. Ho avuto recensioni o saggi favorevoli da accademici—chiamiamoli così tra virgolette—come Mengaldo e adesioni di giovani poeti e critici come Tommaso Kemeny che hanno dedicato alla mia opera interi saggi. Ne è uscito uno adesso proprio di Kemeny su *Autografo*. È un lavoro piuttosto importante sulla mia opera. Questo mi fa piacere perché vuol dire che la mia opera non è legata a una generazione critica come poteva succedere nel sessanta o anche prima negli anni cinquanta. C'erano dei poeti che erano accompagnati da alcuni critici per tutta la vita. Invece io per fortuna cambio spesso critici. S'interessano a me anche i giovani poeti che del resto ho sempre valorizzato per una ragione molto semplice: la poesia esisterà finchè nasceranno nuovi poeti. Quindi che i giovani poeti nascano è una fonte di soddisfazione e di sicurezza. Vuol dire che anche la mia poesia rinnovandosi continuerà ad avere il suo territorio. Se per un'ipotesi paradossale nessuno scrivesse più poesie, nessuno si interesserebbe neanche più delle mie poesie. Si dimenticherebbe il linguaggio poetico e la poesia uscirebbe dalla storia dell'umanità. Non credo che questo

succederà ma in ipotesi potrebbe. Quindi i giovani poeti mi leggono proprio perché io leggo anche loro e imparo da loro come loro imparano da me. Alla pari, diciamo così. Questo è importante e loro lo apprezzano. Apprezzano che non ci sia un mio tentativo di egemonia o di dire: « ma io sono più bravo di tutti », oppure: « voi no. » I poeti fino alla generazione che mi ha preceduto erano così. I Montale, Ungaretti, Quasimodo erano assolutamente così. Facevano terra bruciata intorno. Totalmente. Non se ne parla neanche.

KIDNEY: Allora "the anxiety of influence" sarà meno oppressiva per i giovani poeti?

PORTA: Mah, sarà più facile. Forse sì. Spero di sì. Spero che la mia opera abbia giovato in questo senso. E credo che dei frutti si vedano insomma. Io sono stato accusato di avere appoggiato alcuni giovani poeti perché non sono mica tutti sempre contenti, no? Per esempio ho pubblicato da Feltrinelli *La parola innamorata*. Quando ho letto la proposta ho detto: « sì, questo è un libro da fare » e ho parlato con il mio collega Tagliaferri. Abbiamo corretto un po' la prefazione e abbiamo chiamato gli autori e poi l'hanno fatta loro. Non l'ho fatta io quell'antologia.

CARRAVETTA: Ed è stata importante.

PORTA: Sì è stata importante. È stato un momento di passaggio, di rottura. Allora qualcuno mi ha accusato: « Il Porta vuole fare egemonizzare la cultura. » Ma no. Non è assolutamente vero. Ho fatto semplicemente pubblicare un libro. Mi sembra che questo sia un fatto democratico, far uscire delle nuove voci.

VERDICCHIO: Qualche parola sulla nuova poesia femminile. C'era un articolo tempo fa sull'*Europeo*...

PORTA: Un pessimo articolo secondo me perché era fatto da un analfabeta come succede quasi sempre, da uno di questi giornalisti di cultura che vengono incaricati di occuparsi di qualcosa di cui non sanno nulla. E dicono delle sciocchezze tipo: « se oggi uscisse un'antologia come quella di Mengaldo metà dei poeti dovrebbero essere donne. » Si è dimenticato (per questo dico che è analfabeta) che nella mia antologia *La poesia degli anni settanta* c'erano diciassette poetesse. Non poche; però, su ottantacinque presenze. Quindi dire che la metà dei

poeti oggi siano donne mi sembra esagerato. Però c'è un elemento di verità. Come diceva Winston Churchill: « a volte anche gli imbecilli hanno ragione » (ed è una delle grandi lezioni della vita). Quindi è vero che la poesia femminile è in crescita e che le donne scrivono opere nuove, importanti, anche se non tutte evidentemente. A me è piaciuto molto l'ultimo libro di Patrizia Valduga. La sua è un'opera di dieci canti in terzine. È un lavoro veramente nuovo, sorprendente. Ha ricuperato la terzina in maniera molto personale e devo dire ha fatto un lavoro immane anche dal punto di vista tecnico. E poi ci crede fino fondo. È veramente una che ci crede in una maniera straordinaria. Poi ci sono poetesse molto note come Amelia Rosselli, che è mia coetanea. Cioè ha imparato ai miei tempi. Amelia Rosselli è venuta al gruppo '63, ha fatto l'avanguardia e poi è stata scoperta da Pasolini. Di poetesse brave ce ne sono, senza dubbio. Danno molta vitalità alla poesia; confrontano il linguaggio da un punto di vista diverso.

CARRAVETTA: A parte i racconti hai scritto anche due romanzi. Pensi che ne scriverai un altro?

PORTA: Sì, ne ho in mente uno nuovo adesso. Dopo sette-otto anni che non avevo un'idea adesso ne ho una che mi sembra possa funzionare e penso nel giro di qualche mese di mettermi a lavorare. Ho già preso degli appunti perché ho trovato l'idea insomma.

CARRAVETTA: Secondo te, quali sono i tre-quattro poeti più validi in Italia oggi?

PORTA: Uno senz'altro importante che fa un lavoro enorme è Andrea Zanzotto. Però ce ne sono tanti che fanno un buon lavoro. Tra i giovani ci sono Maurizio Cucchi per esempio e Cesare Biviani che fanno un buon lavoro e sono ormai al terzo o quarto libro. Questo vuol dire che il loro lavoro sta crescendo a differenza di quello di altri poeti che promettono con un libro, ma poi scompaiono. Mi è capitato di ricevere molto volentieri un libro di Giuliano Gramigna che credo abbia sessantadue anni e che ha sempre fatto più il narratore che il poeta. Con questo ultimo libro, *Annales* ha scritto qualcosa di importante. Mi ha convinto molto. Un poeta che mi è parso sempre in progresso e sempre intelligente è il più giovane tra quelli affermati: Valerio Magrelli.

Magrelli è un poeta da seguire sempre molto. Fra i più vecchi vorrei menzionare un poeta che fa sempre cose abbastanze straordinarie anche se purtroppo è poco conosciuto: Edoardo Cacciatore. Altri poeti che promettevano bene mi hanno un po' deluso successivamente... non voglio fare nomi... farei nomi soltanto in positivo, ecco.

Notes:

1. *I novissimi* (Milano: Rusconi-Paolazzi, 1961).
2. See Review Section of this journal for short accounts of these two volumes.

Rinaldo D'Asti: Drama of the *Signifié*

GARY P. CESTARO

The issues of narration and, by extension, language stand at the very heart of Boccaccio's *Decameron*. The author's own preoccupation with the uses of narrative and manipulation of language are everywhere manifest; within the narrative frame, the art of storytelling is of constant concern to the *brigata* and countless are the novellas in which characters wrangle with problems of speech and are victims of linguistic ineptness. One need only think of the first tale of day six—as close to a structural center of this *Umana Commedia* as we are likely to define—in which madonna Oretta rejects the stammering cavaliere and requests to be let down off his horse. The curious metaphor created in this tale, by which horsebackriding, or travel, is equated to storytelling, is structurally and spiritually central to the world of the *Decameron* and pervades Boccaccio's entire work. Furthermore the act of travelling ("camminando") is often presented in the *Decameron* as a metaphorical reduction of the act of living—this will be evident in my analysis of the tale of Rinaldo d'Asti (II, ii); in this way, Boccaccio's tales are informed by the fundamental parallels, quasi identification, between movement and speech, history and narrative, life and language.

That language is the chief distinguishing trait of humanity and the direct expression of human *ratio* is a concept as valid for Boccaccio as for Dante. Boccaccio's use of the verb "ragionare" for "to narrate"

or "to speak" comes instantly to mind. As Mario Baratto suggests, Boccaccio views man's use of language as an intrinsic and natural reaction to the chaos of human existence. Man's attempts to dominate the vicissitudes of history are akin to the writer's efforts to gain control over her or his formless material by means of language:

> È agevole infatti riconoscere... non solo una rispondenza tra la mutevolezza del reale e quella dello stile, ma anche l'indicazione di una struttura bipolare del *Decameron*, di una tensione fondamentale tra due elementi opposti, elementari ma determinanti: tensione, aggiungiamo, che costituisce pure la prova della nobiltà dell'assunto dello scrittore.... una capacità di affrontare e in una certa misura di dominare il reale da parte dell'uomo, di resistere al mondo per non essere sopraffatto; e, correlativa e rispondente ad essa, la capacità, da parte dello scrittore, di dominare il suo materiale con uno stile consapevole di sé, adeguato al proprio contenuto. Se l'uomo ha gli strumenti per capire, e dunque per agire *sulla* realtà, lo scrittore sa esprimere a sua volta questo vario rapporto tra l'uomo e la realtà mondana.[1]

The basic movement described by the *Decameron*'s frame can be understood in this light: the *brigata* flees the horrific disorder of the plague in an attempt to reimpose order through narration, that is through language. As Baratto points out, this attempt « è proposta fatta in nome della 'natural ragione': quella per cui l'uomo tende ad aiutarsi, a conservare sè stesso, a salvarsi dai pericoli. »[2] Man's most natural and distinguishing act, then, is speech; his or her role in history, in the temporal realm, is as language-producer.

The primary importance of the linguistic nature of man is perhaps nowhere more overtly defined than in the second tale of day two, that of Rinaldo d'Asti. This tale places linguistic issues center stage. The historical events of the narrative are so consistently paralleled by concerns of language that the tale begs to be read from a linguistic viewpoint. What may seem to be a simple trial of Rinaldo's faith in the spiritual personages of San Giuliano and family is ultimately a trial of the referential capacity of language, or, to borrow from Saussure, a drama of the *signifié*.

My close narrative analysis of the Rialdo d'Asti tale will necessitate a limited segmentation of the novella into various temporal sections

in order to facilitate discussion. As Segre illustrates, any text can be interpreted as "progressively larger groupings of signs," each novel sign complex serving in turn as constituent sign of a larger whole.[3] The first step of discourse analysis should thus be a linear, chronological division of the whole into manageable temporal segments. Since my present concerns are not purely narratological (that is, I am not primarily interested in schematizing the temporal and functional relationships within the narrative), a detailed segmentation of the entire novella will not serve my purposes. Nonetheless I shall identify segment I as the ordering of the tale (from the opening to, « il quale senza indugio alcuno incominciò. »), segment II as the preamble (from « Belle donne,... » to « ... ancora che abbia buon letto, alberga male »), and the lengthier segment III as the introduction (from « Era adunque,... » to « ... secondo che una mia avola me solea dire, di grandissima vertù »). My reading of the novella in a linguistic key will focus primarily on segments II and III, in which the drama of the *signifié* is established.

In these opening two segments, Boccaccio clearly and repeatedly draws the basic analogies between travel and existence (« camminare » and « essere »), and travel-existence and language (« camminare » and « ragionare »). Filostrato addresses his tale to those who are travellers in the lands of love:

> Belle donne, a raccontarsi mi tira una novella di cose cattoliche e di sciagure d'amore in parte mescolata, la quale per avventura non fia altro che utile avere udita, e spezialmente a coloro li quali per li dubbiosi paesi d'amore sono camminanti, ne' quali chi non ha detto il paternostro di san Giuliano, spesse volte, ancora che abbia buon letto, alberga male.[4]

This segment introduces the element of the paternoster of San Giuliano, upon which the comic mechanism of the novella is largely based. More telling, however, is the purposeful confusion between a geographical term (« camminanti... per paesi ») and an existential term (« d'amore »). Boccaccio exposes the underlying structural conceit of the entire novella in one succinct and emblematic phrase: lands of love. The tale will have special meaning for those who move through these doubt-ridden territories. Boccaccio continues the Augustinian metaphor of life as pilgrimage, but expresses it in more everyday, human terms.

Filostrato firmly establishes this parallel even before beginning to recount the story proper.

The first part of Filostrato's narration—segment III of my schematization—strictly defines the relationship between « camminare » and « ragionare » and sets up the fundamental tension between belief in and scorn of the transcendent capacity of language. Segment III contains no use of « camminare » (or its various substitutes, « andare » or « accompagnare ») that is not coupled with a use of « ragionare » (or its various substitutes, « favellare » or « dire »). Moreover Boccaccio's phrase almost always places the two verbs in balanced symmetrical opposition, often connected by an adverb or adverbial phrase of ambiguous reference, thus confirming and reinforcing the thematic analogy through carefully considered syntactic structures. Having left Ferrara en route to Verona, Rinaldo soon comes upon the *masnadieri*, « con li quali ragionando incautamente s'accompagnò. » These last three words provide an overt illustration of verbal symmetry. The adverb, « incautamente, » serves as a center pivot of sorts, pointing backwards and forwards with equal strength. Movement is effectively and elegantly equated to speech.

The very next sentence offers a variation on the theme by identifying false appearance with false language. The *masnadieri* feign friendliness by playing along with Rinaldo, and « ... come uomini modesti e di buona condizione, pure d'oneste cose e di lealtà andavano con lui favellando. » Here again one must note the symmetrical emphasis linking movement with speech: « andavano/ con lui/ favellando. » « Andare » and « favellare » can be read as two autonomous verbs, each with distinct reference (« andavano... come uomini modesti e di buona condizione, favellando... d'oneste cose e di lealtà ») or as a single verbal phrase, « andare favellando, » with multiple reference: the ambiguous referential potential again serves to blur the distinction between, in this case, false reality and false language. As I shall shortly demonstrate, false language is to be understood as language of uncertain or confused reference; that is, language in which the *signifiant* dominates, cut off from any concretely verifiable *signifié*. The *masnadieri* have thus already begun to represent the world of unmeaningful language and the death of the *signifié*.

The following sentence continues to insist on the simple analogy be-

tween movement and speech, once again through utterly harmonious syntax: « E così camminando, d'una cosa in altra, come ne' ragionamenti addivien, trapassando, (caddero in sul ragionare dell'orazioni che gli uomini fanno a Dio...)». We again note that two modifying phrases of near equal length and not entirely clear reference connect the terms of our analogy. Thus the travellers move from one point to the next along their journey as well as in their discourse. The parallels I have explicated thus far can be schematized as follows:

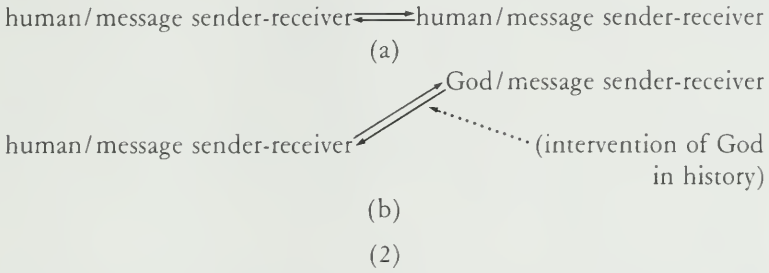
narration	*movement (existence)*
« ragionando »	« s'accompagnò »
« favellando »	« andavano »
« trapassando (ne' ragionamenti) . .	« camminando »

(1)

A brief glance at the *camminare* entry of a *Decameron* Concordance will reveal a great many such pairs,[5] for this is a concept that, as stated in the introduction, pervades the entire work. My point is that Boccaccio gives extraordinary emphasis to this language-life analogy in the Rinaldo d'Asti tale, for which he must have had linguistic issues foremost in mind.

Up to this point in the novella, the conception of language has been entirely contained within human, earthbound parameters; with the second half of the previously cited phrase (« caddero in sul ragionare dell'orazioni che gli uomini fanno a Dio »), Boccaccio introduces the central element of prayer, that is human language projected outside of the temporal realm towards the eternal. Just as the miscreant *masnadieri* are emblematic of a lack of faith in the *signifié* of the word, so is Rinaldo representative of firm and simplistic belief in the one-to-one bond between word and thing, or word and concept. For if the fundamental act of the human being is, as we have seen, as language-user or message-sender (are we not, incidentally, further reminded of this fact by the frequent appearance of the word « fante » in this novella, harkening back to *Purgatorio*, XXV, 61?),[6] Rinaldo is naively secure of the unambiguous nature of his code and destination of his message, be this human or divine. In accordance with Rinaldo's unsophisticated conception of language, he will expect to find proof of his faith, when necessary, in the events of human history. He will expect, that is, a

response to his message affirming the real value of dialogue, no matter if it is human-human or human-divine. Rinaldo's mindset can be diagrammed as follows:



Needless to say, the *masnadieri* scoff at model (a) and scornfully dismiss model (b). The tale of Rinaldo d'Asti constitutes a most clever and amusing playing out of this drama of the referent; we know who will emerge victorious.

The *masnadieri* poke fun at Rinaldo's ingenuousness and set about challenging his faith with sarcastic inquiry: « E voi, gentil uomo, che orazione usate di dir camminando? » Rinaldo's response to this reveals at once his personal character and crystallizes the central conflict of the novella:

> Nel vero io sono uomo di queste cose materiale e rozzo, e poche orazioni ho per le mani, sì come colui che mi vivo all'antica e lascio correr due soldi per ventiquattro denari; ma nondimeno ho sempre avuto in costume, camminando, di dir la mattina, quando esco dell'albergo, un paternostro ed un'avemaria per l'anima del padre e della madre di san Giuliano, dopo il quale io priego Iddio e lui, che la seguente notte mi deano buono albergo.

I should like to analyze Rinaldo's response by segments. « Nel vero io sono uomo di queste cose materiale e rozzo, e poche orazioni ho per le mani, »: Rinaldo defines himself as an unrefined, earthbound being, who is not comfortable when confronted with the transcendent implications of prayer. His inferior social status is quickly accompanied by an inferior linguistic status. Rinaldo views language as a simple tool for direct communication between human beings, where concrete reference is more easily detectable, and is uneasy at the prospect of directing language toward an unseen destination. « Sì come colui che mi vivo

all'antica e lascio correr due soldi per ventiquattro denari;»: here Rinaldo affirms his personal affinity to an older and simpler age of faith with an illuminating modern metaphor. The socio-economic universe of Boccaccio's Florence was just getting accustomed to the widespread use of currency; some were no doubt adjusting better than others. The symbolic reduction of an economic or historical reality, through money or through language, can be an unsettling concept. What more effective way to call attention to the problems of linguistic reference than through the ingenious use of a popular saying on the more readily grasped, but perfectly analogous, problems of economic currency? It is Rinaldo's nature « to let two *soldi* stand for twenty-four *denari*, » a precise image of one-to-one equivalence directly correspondent to his attitude toward language; for Rinaldo, *signifiant* and *signifié* are integral and inseparable parts of a single whole. Language is based upon a precise, unambiguous bond between word and concept, and by extension, between sender and receiver.[7]

The second half of Rinaldo's response begins with a connective of opposition: « ma nondimeno... ». He then relates his habit of saying the paternoster of San Giuliano before setting out for a day's travel. We have already established that Rinaldo is a simplistic man who prefers not to doubt the referential capacity of language and generally avoids the uncertain implications of prayer; nevertheless, Rinaldo goes on to reveal his sole adventure into the risky world of transcendent reference, the paternoster of San Giuliano:

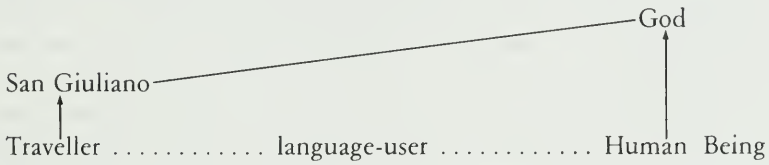
> ho sempre avuto in costume, camminando, di dir la mattina, quando esco dell'albergo, un paternostro ed un'avemaria per l'anima del padre e della madre di san Giuliano, dopo il quale io priego Iddio e lui, che la seguente notte mi deano buono albergo.

Rinaldo then feels a need to support and defend his belief in the referential value of his prayers and proclaim his unwavering faith in their efficacy:

> Ed assai volte già de' miei dì sono stato, camminando, in gran pericoli, de' quali tutto scampato, pur sono la notte poi stato in buon luogo e bene albergato; per che io porto ferma credenza che san Giuliano, a cui onore io il dico, m'abbia questa grazia impetrata da Dio, nè mi parebbe

il dì bene potere andare nò dovere la notte vegnente bene arrivare, che io non l'avessi la mattina detto.

Rinaldo's conception of language, then, remains consistent: humans can communicate with God as effectively as with fellow humans. Rinaldo's view of the trascendent is appropriately anthropomorphic. He prays not directly to the abstruse entity God, but rather reaches Him/Her through the more human San Giuliano and family. The popular appeal of the saints as mediators between mortals and God during the Middle Ages is well-known. San Giuliano is of course the patron saint of travellers and thus fits perfectly into the God-role of Boccaccio's conceptual scheme in this tale. He is ultimately to be identified with God (« m'abbia questa grazia impetrata da Dio »). The following diagram will clarify the underlying conceptualization of the tale:



(3)

The terms of Boccaccio's metaphor are well-defined: just as the human being looks to God as the eternal being, so does the traveller—within the localized framework of our tale—look to San Giuliano; San Giuliano's identification with God is mentioned above; Traveller corresponds to Human Being through the use of language, as I have illustrated.

The previous two citations not only reinforce the existential associations of the act of travel by their awkward and emphatic insertion of the gerund « camminando » (« ho sempre avuto in costume, camminando, di dir... , » « assai volte già de' miei dì sono stato, camminando, in gran pericoli... »), but they furthermore serve to link travel with existence by drawing a patent analogy between the day travelled from morning to night and the life lived from birth to death. Boccaccio chiefly effects this association by introduction of the noun « albergo »

and its corresponding verb « albergare. » « Bene/male albergare » correspond, respectively, to dying a happy or sad death; « buono albergo, » more specifically, refers to the return of the Christian soul, after a brief pilgrimage, to its place of origin. This boomerang conception of existence, in accordance with Augustinian-Thomistic tradition, is apparent in the structure of Rinaldo's response: « ho sempre avuto in costume, camminando, di dir la mattina, quando esco dell'albergo, un paternostro... dopo il quale io priego Iddio e lui, che la seguente notte mi deano buono albergo. » Rinaldo's sentence suggests a ternary succession of events: 1) venture forth from the « albergo, » 2) travel and prayer, and 3) return to the « albergo. » The parallels are obvious.

The existential resonance of the binary oppositions that make up Rinaldo's discourse with the *masnadieri* (« mattina/notte, » « bene albergare/mal albergare ») cogently delineates the drama of the *signifié* that will be executed in the remainder of the tale. Rinaldo is confident that his prayer is comprehended and acted upon by San Giuliano and God, tangible proof of which he offers from his everyday life (we recall diagram 2b): he has often escaped great dangers on the highway on account of their intervention to find himself « la notte... in buon luogo e bene albergato. » We are at once struck by Boccaccio's choice of the possibly more ethereal « buon luogo, » which serves as more than mere repetition of « bene albergato. »

The *masnadieri* of course take a position diametrically opposed to Rinaldo's, impudently defying his faith in the word. One of the bandits taunts Rinaldo, who is an unwitting participant in the drama:

> Ed istamane dicestelo voi? ». A cui Rinaldo rispose: « Sì bene ». Allora quegli, che già sapeva come andar doveva il fatto, disse seco medesimo: « Al bisogno ti fia venuto, ché, se fallito non ci viene, per mio avviso, tu albergherai pur male.

The manifold web of dramatic irony generated by « già sapeva come andar doveva il fatto » is astounding, for not even the reader at this point knows who is « fallito » and who is destined for « buono albergo. » The bandit then offers contrary evidence and explicitly articulates the novella's informant tension:

> Io similmente ho già molto camminato e mai nol dissi, quantunque io l'abbia a molti molto udito già commendare, nè già mai non m'avenne

> che io per ciò altro che bene albergassi; e questa sera per avventura ve ne potrete avvedere chi meglio albergherà, o voi che detto l'avete o io che non l'ho detto.

With the ideological poles of the tale firmly in place, the linguistic drama can now procede to play itself out. The bandit first takes one last jab at Rinaldo's stance using explicitly language-conscious sarcasm:

> Bene è il vero che io uso in luogo di quello il *Dirupisti* o la *'ntemerata* o il *De profundis* che sono, secondo che una mia avola solea dire, di grandissima vertù.

The bandit's profane corruption of time-honored prayers—classic formulaic language with which one speaks to God—through clever *double entendre* is wholly consistent with his character. His is an irreverent view of language as a tool to be manipulated to one's own base ends with no real transcendent value. As Mario Marti's gloss on this sentence suggests, the bandit identifies himself with the convoluted and deceptive use of language characterized by long-winded verbosity and unclear reference.[8] Furthermore, he indirectly alludes, and simultaneously opposes himself, to a former age of faith that respected the solemn import of these prayers (« secondo che una mia avola mi solea dire »); as we have seen, Rinaldo is most at ease with the values of this former age (« ... mi vivo all'antica »).

Segment IV recounts the robbery itself and runs from, « E così di varie cose parlando ed al lor cammin procedendo,... » (by now the analogy leaps off the page) to « ... essendo già sera, entrato, senza darsi altro impaccio albergò. » The relative insignificance of what might superficially be considered the climactic moment of the novella, that is the robbery, is evident in the ever so brief narration time Boccaccio alots this event (« ... assalitolo, il rubarono,... »). No, the intended climax of this tale is the victory of the *signifié*, to which Boccaccio devotes the remainder of the narrative. Here a more detailed consideration of what narratologists label anisochronics, which Segre defines as the "phase displacements between time narrated and the time of narration,"[9] could be illuminating; such a study would, however, fall outside the scope of the present essay. The verbal jeering of the departing *masnadieri* lies squarely within our schematic conceptualization of the

novella's conflict: « Va' e sappi se il tuo san Giuliano questa notte ti darà buono albergo, ché il nostro il darà bene a noi. »

Segment V of the novella, which begins with « Rinaldo, rimaso in camicia e scalzo,... » and ends with « ... gli apparecchiò buono albergo, » portrays the victimized Rinaldo beset by doubts of the referential capacity of the word and thus, by analogy, on the threshold of death. Boccaccio presents Rinaldo's drama by constructing a series of easily discernible binary oppositions, a structural device that seems to dominate the tale as a whole. As Baratto indicates,

> il racconto si imposta sull'efficacia di tale antitesi inaspettata: da una parte il terribile, desolato paesaggio notturno e invernale, dall'altra questo interno insperato, pieno di calore.[10]

The antitheses of which Baratto writes are numerous and each corresponds to the more universal antithesis between life and death of the soul-*signifié*:

x	*y*
life	death
warmth	cold
inside	outside
above	below
light	dark
day	night
womb-like security of bath	exposure to snow
food	hunger
clothing	nakedness

(4)

As Segre has shown, schematized uses of opposition and symmetries are not uncommon to the *Decameron* as a whole.[11] In segment V, Rinaldo sinks to a liminal and tenuous position on the precipice of despair and is virtually subsumed by the elements of column y. He is awaiting divine succor—an acknowledgement of the value of the word through a returned message—but soon begins to lose faith, « spesse volte dolendosi a san Giuliano, dicendo questo non essere della fede che aveva in lui. » At this the nadir of the narrative, the narrator intervenes (Filostrato? Boccaccio?) as a sort of *deus ex machina* to dispel

any doubts in the minds of the *brigata* and reader: « Ma san Giuliano, avendo a lui riguardo, senza troppo indugio gli apparecchiò buono albergo. »

All that follows segment V makes up a sort of second act of the novella and consists of Rinaldo's resurrection from near death as well as the analogous salvation of the *signifié*. Boccaccio naturally depicts Rinaldo's triumph through the deliberate affirmation of all of the life-associated terms of our various binary oppositions (diagram 4, column x). Moreover, Boccaccio generally overgoes a mere affirmation of the life-sustaining element to embrace an emphatic extreme: thus Rinaldo not only escapes the cold, he enjoys the intense, intimate warmth of a fire and eventually the maternal comforts of a hot bath; he not only finds something to eat, but is served a feast quite literally fit for nobility. He finally indulges in uninhibited sexual pleasure—perhaps the ultimate life-affirming act at the opposite extreme from death. The great comic satisfaction of the novella derives in large part from this overwhelming completeness of Rinaldo's victory.

Nor is the linguistic framework dismissed or set aside in any way during Act II. Rinaldo's near loss of humanity on the threshold of doom is characterized by his near inability to speak: « E Rinaldo, sì forte tremando, che appena poteva le parole formare, chi el fosse e come e perché quivi, quanto più breve poté le disse,... ». Moreover, he brings about his extraordinary salvation by means of direct and effective speech: « La donna... dell'accidente che quivi condotto l'aveva il domandò; alla quale Rinaldo per ordine ogni cosa narrò. »

Finally, the very last sentence brings together all of the conceptual threads of the drama, confirms Rinaldo's faith as valid and just, and condemns the *masnadieri* to what will surely be eternal death: « Per la qual cosa Rinaldo, Iddio e san Giulian ringraziando, montò a cavallo, e sano e salvo ritornò a casa sua; ed i tre *masnadieri* il dì seguente andarono a dare de' calci a rovaio. » Rinaldo is thus, once again, human being, traveller-pilgrim (« montò a cavallo... ritornò a casa sua »), and language-producer (« Iddio e san Giuliano ringraziando »): this time, however, he speaks to San Giuliano and God with utmost confidence in the communicative power of his words—the life of the *signifié* has been dramatically affirmed. Language points beyond itself; it possesses

meaning and is not, as goes the popular English dictum, just a lot of hot air—a point driven home by the precious description of the *masnadieri*'s death by hanging: they kick the cold wind of the *tramontana*. Is this not, then, a poetic *contrappasso* of Dantesque ingenuity?

The tale of Rinaldo d'Asti celebrates the signifying power of the word. The question remains on what level the reader is to accept the narrative's lesson: without a doubt, Rinaldo and the thieves have renewed their faith in the word. What of the *brigata*? Filostrato addressed the tale to those who travel love's dubious lands with the sober admonition « ... ne' quali chi non ha detto il paternostro di san Giuliano, spesse volte, ancora che abbia buon letto, alberga male. » We now understand how one might have a good bed, but bad lodging. The reaction of the *brigata*, Boccaccio's ideal audience, to Filostrato's tale is enthusiastically in line with the novella's moral: « Furono con ammirazione ascoltati i casi di Rinaldo d'Asti dalle donne e da' giovani, e la sua divozion commendata, ed Iddio e san Giuliano ringraziati che al suo bisogno maggiore gli avevano prestato soccorso. » They thus support Rinaldo's lesson with actions and events from their own lives. Boccaccio has thus effected one leap from narrative frame to real life—are we to follow his apparent suggestion and accept Rinaldo's moral as our own? And what of Boccaccio himself? Is he a firm believer in the referential capacity of the word? Responses to these latter inquiries can only fall into the realm of speculation. In accordance with the general comic spirit of the *Decameron*, Rinaldo's tale allows the reader to participate, at least temporarily, in an enthusiastic affirmation of human language. The ultimate convictions of Boccaccio and his readers must remain a mystery. All but mysterious, however, are the structural subtlety and soulful verve with which our author has executed this most unique drama of the *signifié*.

Harvard University

Notes

1. Mario Baratto, *Realtà e stile nel Decameron* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1970), p. 15.
2. Ibid., p. 16.

3. Cesare Segre, *Structures and Time: Narration, Poetry, Models* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1979), trans. by John Meddemmen, p. 3.

4. All quotations from: Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. Mario Marti (Milano: Rizzoli Editore, 1950).

5. See, for example, *Concordanze del Decameron* a cura di Alfredo Barbina, sotto la direzione di Umberto Bosco, vol. I (Firenze: C/E Giunti, 1969), p. 243:

> camminando insieme e di varie cose ragionando, (II, 9, 36)
>
> come costume è de' camminanti, con lui cominciò ad entrare in ragionamento (IX, 9, 11).

6. Canto XXV contains Statius' discourse on the generation of human beings. Dante chooses the word "fante" to denote man infused with reason, distinct from the reason-lacking beast:

> Ma come d'animal divenga fante,
> non vedi tu ancor: quest'è tal punto,
> che più savio di te fe' già errante (*Purg.*, XXV, 61–63).

Sapegno explicates the linguistic import of "fante" in his commentary:

> *fante*: parlante (dal latino *fari*). Dell'uomo solo, in quanto pensa, è proprio il bisogno di comunicare agli altri i suoi pensamenti: 'eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui' (*De. Vulg. Eloq.*, I, ii, i); e quindi la parola è segno distintivo dell'uomo, animale ragionevole.

see: Dante, *La Divina Commedia* a cura di Natalino Sapegno (Firenze: 'La Nuova Italia' Editrice, 14th printing 1981).

7. The convenient analogy between economic currency and the "currency of the word" is not, it seems, without its ancient and medieval precedents. See: R.A. Shoaf, *Dante, Chaucer, and the Currency of the Word* (Norman, Oklahoma: Pilgrim Books, Inc., 1983).

8. See Marti, p. 84, footnote 6:

> Sono le parole iniziali, la prima e la terza, di due salmi, la seconda di un preghiera alla Vergine, che per sua lunghezza era già diventata sinonimo di 'lungo discorso, rimbrotto.' Qui, nel gergo dei malandrini, significano rispettivamente 'percosse, minacce verbali, uccisioni.'

9. Segre, p. 20.

10. Baratto, p. 114.

11. See Segre, chapter 4 (pp. 93–120), Functions, Oppositions, and Symmetries in Day VII of the *Decameron*."

Boccaccio dal *Filocolo* al *Decameron*: variazioni di poetica e di retorica dall'esame di due racconti

FRANCESCO GUARDIANI

Un periodo di almeno dieci anni separa la composizione del *Filocolo*, l'opera che segna l'iniziazione letteraria del Boccaccio, da quella del *Decameron*, l'opera della piena maturità artistica. Furono anni di intensa attività nei quali l'infaticabile scrittore, sostenuto da una vocazione poetica genuina e tenace, diede alla luce il *Teseida* (1339–40), la *Commedia delle ninfe fiorentine* (1341–42), l'*Amorosa visione* (1342–43), l'*Elegia di madonna Fiammetta* (1343–44), il *Ninfale fiesolano* (1344–46).[1]

Nel quarto libro del *Filocolo*, tra i segmenti narrativi che compongono l'episodio delle « Questioni d'amore », fanno spicco due racconti la cui *fabula* si ritrova in due novelle della X giornata del *Decameron*: alle « quistioni » IV e XIII corrispondono rispettivamente le novelle V e IV. Non si tratta di somiglianze approssimate o di coincidenze fortuite, i « fatti » narrati nel *Decameron* sono identici a quelli del *Filocolo*. Ciò che distingue le due coppie di racconti è la forma. Ora, considerando che le due « quistioni » sono collocate agli inizi della carriera letteraria del narratore e le due corrispondenti novelle del *Decameron* appartengono alla fase di produzione più matura, ci è parso utilissimo stabilire un parallelo fra i due momenti creativi concentrando la nostra attenzione sulle differenze formali che li distinguono. Per dotare

il nostro esame di una sufficiente e persuasive nitidezza di dettagli abbiamo ristretto la nostra analisi a due soli racconti, quelli del giardino incantato (*Filocolo*, IV libro, IV « quistione »; *Decameron*, X, 5); ma la pertinenza dei rilievi che seguono si intende estesa al più vasto contesto costituito dalle due opere *in toto*. L'obiettivo è, dunque, quello di verificare, attraverso la retorica degli enunciati, le differenze di poetica avvenute nel mondo dello scrittore tra i suoi primi tentativi di prosatore e il maturo sviluppo della sua arte.

A dare direzione al nostro lavoro concorrono alcuni pregnanti spunti critici del Sapegno e del Quaglio. Nota il primo:

> [...] già nel *Filocolo* possiamo assistere, pur nell'intreccio ancora acerbo delle più varie esperienze stilistiche, al lento costituirsi di un ritmo prosaico e narrativo. [...] In seno al romanzo faticoso e composito si svolge e cresce l'embrione della novella.[2]

Da qui il critico procede ad illustrare come il « ritmo prosaico e narrativo » si sviluppi nel *Decameron*:

> Scompaiono quasi del tutto gli indugi descrittivi e il gusto dell'ornamentazione fiorita; il ritmo delle novelle raggiunge la sua pienezza in una prosa insieme riposata e scorrevole, sostenuta senza inutili lentezze, artisticamente modulata ma in nessun posto scolastica [...].[3]

Quaglio espande il concetto critico del Sapegno e vede la personalissima evoluzione della prosa dello scrittore anche nell'ambito delle circostanze culturali in cui egli operò agli inizi della sua carriera:

> [Boccaccio] s'affaccia alla ribalta della storia letteraria del Trecento come « prosatore d'arte » alla ricerca di moduli narrativi, che la tradizione dello stilnovo, della trattatistica, del romanzo cavalleresco non sa offrirgli. Compie le sue prime prove sperimentando liricamente situazioni narrative, anche se avverte l'instabilità di quest'esercizio e perciò crea spazi culturali e cronachistici che mirano a determinare il lamentoso fraseggio espressivo.
>
> Tale condizione retorica—di linguaggio e di poetica—blocca l'impianto delle opere minori, anche delle migliori, ove gli squilibri si attenuano perché il narratore ha cercato di ridurre e minimizzare trame e personaggi, esemplandoli più liberamente sulla sua vita. [...] Un progresso vero segna soltanto il *Decameron*, la dissoluzione di quel mondo: ma anche un salto netto, un volto diverso, un equilibrio su differenti interessi che richiedono perciò ben altro discorso.[4]

Il ritmo della prosa che ha indicato il Sapegno si può ben ricondurre alla condizione retorica di linguaggio e di poetica di cui parla il Quaglio. Ed è proprio a questa condizione retorica che rivolgeremo la nostra attenzione nel considerare le differenze tra i due racconti.

Boccaccio, è stato ampiamente provato dal Muscetta, fu profondo conoscitore delle *artes dictandi* codificate dagli scrittori classici dell'eloquenza, Cicerone e Quintiliano.[5] La predilezione per gli studi della retorica va fatta risalire già ai tempi del suo primo avvicinamento alla letteratura. C'è da considerare, infatti, che questa disciplina costituiva la più importante tra quelle del « trivio », il gruppo di studi umanistici dell'epoca. Lo scrittore ebbe quindi familiarità anche con i testi di retorica medievale: Branca ha accertato che Boccaccio raccolse l'insegnamento della retorica dalle opere di Boezio, Fulgenzio, Beda, Ilario da Poitiers, Jacopo da Varagine, Brunetto Latini e, naturalmente, Dante.[6] Ciò che con questo ci preme sottolineare è quanto lo scrittore fosse conscio dell'importanza del « modo di esporre » quando, all'inizio della sua « carriera », compose secondo i canoni retorici dell'epoca più ricercati.

La retorica viene tradizionalmente divisa in cinque parti: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronunciatio*. Le ultime due parti, essendo espressamente riferite agli oratori, non ci interessano qui; le prime tre stabiliscono quello che era universalmente ritenuto il piano di composizione e di scrittura di un'opera letteraria. Ciò che ora ci interessa di meno è la *inventio*, non perché questa sia poco importante, anzi Brunetto Latini insiste nel considerarla la parte più importante in quanto corrisponde al « pensiero totale », al piano generale, dell'opera,[7] ma perché l'inventio nel racconto del *Filocolo* e quella nella novella del *Decameron* hanno tanto in comune che, per i nostri fini, possiamo considerare le differenze trascurabili.[8] Ciò che può offrire validi spunti al nostro confronto è soprattutto il territorio della *dispositio* in cui si osserva la distribuzione delle parti del discorso (quindi l'articolazione logica dei vari segmenti narrativi all'interno del nucleo del racconto). Importante è anche la considerazione dell'*elocutio*, cioè ell'aspetto formale più minuto, quello grammaticale e sintattico, del tessuto verbale. Val la pena di osservare, concludendo questa lunga ma necessaria digressione, che la condizione retorica dello scrittore all'atto della produzione, da Aristotele a Brunetto Latini e giù giù fino a noi, è sempre

direttamente dipendente da due fattori: dalla materia scelta per la trattazione e dal rapporto che egli idealmente stabilisce con il suo pubblico. In entrambi i racconti che costituiscono il nostro *corpus* la materia è la stessa, il rapporto con il pubblico è quindi l'aspetto retorico che va più accuratamente indagato.

Uno degli elementi più vistosi tra quelli che caratterizzano il linguaggio del *Filocolo* è quello connesso ad una marcata ostentazione di erudizione, sia classica che medievale. Ecco alcuni esempi.

> Ma già per tutto questo Tarolfo di ciò non si rimanea, seguendo d'Ovidio gli ammaestramenti, il quale dice l'uomo non lasciare per durezza della donna di non perseverare, però che per continuanza la molle acqua fora la dura pietra.[9]

Sempre nella « quistione » IV abbiamo il lunghissimo periodo dell'invocazione alle forze della natura del negromante Tebano. Comincia così:

> O notte, fidatissima segreta dell'alte cose, e voi, o stelle, le quali al risplendente giorno con la luna insieme succedete, e tu, o somma Ecate, la quale aiutatrice vieni alle cose incominciate da noi, e tu, o santa Cerere... [10]

E continua in questo modo altisonante per vari paragrafi. La presenza di tanta « cultura », nella forma e nel lessico, mentre ci induce a riflettere sull'udienza, il pubblico ideale che Boccaccio poteva plausibilimente immaginare per la sua opera, ci porta a considerare il genere dell'intera opera.[11] Nel libro I la « gentilissima donna » che aveva acceso una « fiamma inestinguibile » nel petto del poeta così gli si rivolge:

> Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani, pensando alla grande costanza de' loro animi, li quali in uno volere per l'amorosa forza sempre furono fermi servandosi debita fede, a non essere con debita ricordanza la loro fama essaltata de' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti. Ond'io non meno vaga di potere dire ch'io sia stata cagione di rilevazione della loro fama che pietosa de' loro casi, ti priego che per quella virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu mi vedesti e a me per amorosa forza t'obbligasti, che tu affanni in comporre un picciolo libretto volgarmente parlando, nel guale il nascimento, lo 'nnamoramento e gli accidenti de' detti due infino alla loro fine interamente si contenga.[12]

E Boccaccio realmente, al di là della finzione poetica, attingendo ai « fabulosi parlari degli ignoranti », si appresta a redimere letterariamente la favola. Finito il lavoro, nelle ultime pagine, accosta il suo *Filocolo* alle opere di Virgilio, Lucano, Stazio e Ovidio oltre che a quelle di Dante, se pure lo colloca ad un livello più basso:

> Lascia a costoro il debito onore, il quale volere usurpare con vergogna t'acquisterebbe danno. [...] A te bisogna di volare abasso, però che la bassezza t'è mezzana via.[13]

La modestia conclusiva è un *topos* comune che funge da *captatio benevolentiae*; l'elegante periodare con cui è espressa ed il richiamo alla tradizione classica e medievale più ricca di decoro mostrano, tuttavia, quanto radicata sia in quest'opera la volontà di presentare una prosa letteraria a gente di una certa cultura.

Il pubblico di Boccaccio nel *Decameron*, invece, è un pubblico più vasto, meno selezionato. Con malcelata ironia lo scrittore fa riferimento, nella « Conclusione », agli « ingegni aguti » cui l'opera non è diretta. Inoltre, sempre nel *Decameron*, nel « Proemio », la sua dedica alle donne può essere vista, secondo quanto ci insegna Barilli, come una metafora per indicare che praticamente il libro è indirizzato alla più vasta udienza.[14]

Un altro elemento distintivo della nostra analisi è costituito dalla presenza del fantastico e del meraviglioso nei racconti delle « Questioni d'amore. » Si tratta di un elemento che manca o appare decantato da ogni ingenua compiacenza descrittiva nel *Decameron*. Ci riferiamo innanzitutto al lungo segmento favoloso e favolistico contenuto nella novella del giardino incantato nel *Filocolo*; qui, appunto, l'incantesimo del mago è descritto con grande dovizia di dettagli immaginosi e fantastici. Nella corrispondente novella del *Decameron* poche righe bastano a condensare l'intero episodio: semplicemente si avverte che il negromante compì un incantesimo ottenendo il risultato voluto. La minuziosa descrizione dell'incantesimo di Tebano, che si apre con l'erudita invocazione citata sopra, procede così:

> Questo detto, molte altre cose tacitamente aggiunse ai suoi prieghi. Poi tacendo, le stelle non dieron luce invano, ma più veloce che volo d'alcuno uccello un carro da due dragoni tirato gli venne avanti, sopra il quale egli montò, e, recatesi le redini de' posti freni a' due dragoni in

> mano, suso in aria si tirò. E pigliando per l'alte regioni il cammino, lasciò Spagna e cercò l'isola di Creti: di quindi Pelion, e Ocris e Ossa, e 'l Nero, Pacchino, Peloro e Appennino in brieve corso cercò tutti, di tutti svellendo e segando con aguta falce quelle radici e erbe che a lui piacevano, né dimenticò quelle che divelte avea quando da Tarolfo fu trovato in Tesaglia. Egli prese pietre d'in sul monte Caocaso, e dell'arene di Gange e di Libia recò lingue di velenosi serpenti. [...] Con le quali cose, non essendo ancora passato il terzo giorno, venne in quel luogo onde partito s'era: e i dragoni, che solamente l'odore delle prese erbe aveano sentito, gittando lo scoglio vecchio per molti anni, erano rinnovellati e giovani ritornati.[15]

Ecco come nel *Decameron* è invece descritto l'incantesimo:

> [...] essendo i freddi grandissimi e ogni cosa piena di neve e di ghiaccio, il valente uomo in un bellissimo prato vicino alla città con sue arti fece sì, la notte alla quale il calen di gennaio seguitava, che la mattina apparve, secondo che 'l vedevano testimoniavano, un de' più be' giardini che mai per alcun fosse stato veduto, con erbe e con alberi e con frutti d'ogni maniera.[16]

Nella presenza del favoloso e dal fantastico nel *Filocolo* si può rintracciare un'eco del legame che il Boccaccio ebbe con tutta una tradizione medievale che va dai poemi cavallereschi francesi alle « storie » della letteratura orale dell'epoca; quest'ultima includeva numerosi racconti di ispirazione orientale che abbondavano nell'opulento ambiente angioino. Il Rajna, in uno studio famoso permeato di impegno positivistico, oltre ad elencare una lunga serie di lavori letterari derivati dalla fortuna in Europa della « Questioni d'amore », ha presentato le fonti delle *fabulae* che le compongono. Lo studioso ha comunque tralasciato di considerare le affinità di linguaggio con la letteratura popolare che per Boccaccio la stessa scelta dei temi comportava. Evidentemente, dalle sue fonti lo scrittore non trasse soltanto delle storie, attinse anche un linguaggio tipico dei racconti popolari. Pur riscattato letterariamente, quel linguaggio resiste nel dettato delle « Questioni d'amore ». Il brano che segue

> Poi, posto un grandissimo vaso sopra l'ardenti fiamme, pieno di sangue, di latte e d'acqua, quello fece per lungo spazio bollire, aggiungendovi l'erbe e le radici colte negli strani luogi, mettendovi ancora con esse diversi semi e fiori di non conosciute erbe, e aggiunsevi pietre cercate

> nello estremo oriente, e brina raccolta le passate notti, insieme con carni e ali d'infamate streghe, e de' testicoli del lupo l'ultima parte, con isquama di cinifo e con pelle del chelidro, e ultimamente un fegato con tutto il polmone d'un vecchissimo cervio: e, con queste, mille altre cose, o sanza nomi o sì strane che la memoria nol mi ridice.[17]

mostra quanto, nonostante il decoro classicheggiante profuso nell'opera, la nuova prosa risenta dei moduli espressivi delle letteratura popolare. L'esposizione dei cantari, in particolare, era spesso intervallata da note riferite alla memoria o, in generale, al faticoso lavoro del novelliere; si tratta di un *topos* tipico di questo tipo di letteratura che spesso compare nella conclusione di lunghe e dettagliate descrizioni. Nel *Decameron* il fantastico per diletto, con tutti i moduli descrittivi che questo comporta, scompare: il dettato letterario toglie tale « divertimento » al lettore e lo sostituisce con lo stimolare la curiosità per gli aspetti più significativi della natura dell'uomo: ingegno, fortuna e amore. Il lettore del *Decameron*, a differenza di quello del *Filocolo*, non è invitato a sognare, a fantasticare, ma a tenere l'intelletto sveglio e pronto ad afferrare, per analogia con il mondo delle cose reali, gli aspetti più intensi e penetranti dei racconti.

Possiamo già osservare come, in generale, il diverso atteggiamento retorico dello scrittore, intonato ad un diverso pubblico ideale cui le opere erano dirette, condizionasse il dettato poetico anche se la trama, come nel caso specifico che stiamo analizzando, rimaneva la stessa. Approfondendo il nostro esame andiamo a considerare come, anche nei particolari dei tratti descrittivi all'interno del tessuto narrativo, Boccaccio avvertisse il peso di questa diversa impostazione retorica e imponesse al suo dettato variazioni talora vistosissime. Con questo si vuole mettere in risalto non solo quanto la retorica fosse importante all'atto pratico della stesura del lavoro, ma come essa fosse addirittura la sorgente dell'ispirazione poetica e causasse il prevalere della esposizione sulla « istoria », del modo del narrare sui fatti narrati, della forma sul contenuto.[18] Le due impostazioni retoriche che Boccaccio adottò nel *Filocolo* e nel *Decameron* si collegano a due diverse poetiche:[19] la prima opera si innesta direttamente nella tradizione della cultura « ufficiale » del tempo, sia essa classica che medievale, la seconda fa invece continuo e diretto riferimento alla realtà oggettiva ed esterna al mondo letterario. Il narrato del *Filocolo*, nella « quistione » che stiamo

considerando, fa riferimento e acquista vitalità con accenni più e meno palesi ad Ovidio, la V novella della X giornata fa esplicito riferimento alla nobiltà d'animo medievale che esiste anche al di fuori della letteratura. Queste due posizioni sono vividamente messe in luce, nelle rispettive introduzioni alle due opere, dal Quaglio e dal Branca.

> Il lato descrittivo del *Filocolo* è quanto di meno realistico e più fantastico il Boccaccio abbia voluto lasciare sulla pagina; in apparenza narrando, specificando, determinando, egli riesce ad abbellire la favola, togliendole ogni aggancio con il reale, sfumando le situazioni nelle immaginazioni; sino a conferire, con l'accatto di particolari svariati sempre di origine letteraria, toni macabri e surreali, violenti e lugubri alle narrazioni. In questa distesa eloquenza è il segno più caratteristico del *Filocolo*, donde si possono misurare le distanze con il *Decameron*.[20]

> Questa multiforme « leggenda di ognuno » riesce ad avere nel *Decameron* un solido ed esemplare valore umano perché non è delineata astrattamente ma è calata e rappresentata in una società ben reale e concreta, di una vitalità gagliarda e poderosa; perché cioè si svolge e si articola nella grandiosa « commedia umana » della società nell'autunno del Medioevo.[21]

Salvatore Battaglia, nel suo illuminante lavoro sulla struttura narrativa dell'opera *maior* di Boccaccio, osserva:

> La prima regola della retorica narrativa concerne la presentazione dei protagonisti (nome, patria, famiglia, classe sociale, età: insomma una esauriente identificazione anagrafica) e il disegno delle loro sembianze fisiche e morali, che sono il perno su cui si svolgerà la situazione umana all'interno del racconto.[22]

Se l'insigne studioso avesse esteso la sua considerazione ai racconti contenuti nelle « Questioni d'amore » non avrebbe mancato di notare quanto, a differenza di ciò che appare costantemente in tutto il *Decameron*, nell'opera giovanile l' « identificazione anagrafica » dei personaggi sia approssimata e scarna; non solo, ma anche la descrizione dei luoghi dell'azione è meno precisa e circostanziata. Verifichiamo queste differenze. Nella IV « quistione » del *Filocolo* il personaggio principale femminile è semplicemente una « donna nobile », nel *Decameron* ella ha un nome, Dianora; lo stesso accade per suo marito « ricchissimo e nobile cavaliere » nel *Filocolo*, Gilberto nel *Decameron*; il gentiluomo

innamorato è Tarolfo nella «quistione», ha nome *e cognome* nelle novella: Ansaldo Gradense. Lo svolgimento dell'azione è collocato nella patria del narratore Menedone nella «quistione» («Nella terra dove io nacqui mi ricorda essere... »[23]) e occorre un lungo salto indietro (libro secondo, 32) per accertare che egli è discendente del mitico Giarba, re libico dei Getuli, pretendente alla mano di Didone. Ma con questo l'identificazione del luogo dell'azione è ancora incerta; Boccaccio provvede ad informarci con una perifrasi dotta che troviamo, quando lo svolgimento del racconto è già avviato, nel dialogo tra Ansaldo e il negromante («... A cui Tarolfo rispose: 'Io sono dell'ultimo ponente'... »[24]). Questo finalmente ci dice che l'azione si svolge in Spagna. Nel *Decameron* il luogo dell'azione è chiaramente identificato all'inizio del racconto: «In Frioli... è una terra chiamata Udine».[25] Queste vistose diversità di ambientazione provano che il rapporto retorico che Boccaccio stabilisce idealmente con il suo pubblico nel *Decameron* è radicalmente mutato: è alla realtà più oggettiva ed esterna alla letteratura che egli si appoggia per dare vita alla novella di Ansaldo Gradense. Nel *Filocolo* la finzione letteraria permetteva che l'azione si svolgesse in Spagna, nel *Decameron* i fatti devono avvenire in un luogo dove l'inverno faccia un freddo rigido che non permetta neanche minimamente di equivocare sulla stagione dell'anno; ed ecco, allora, che egli ci trasporta, sottintendendo l'etimologia, errata, del nome geografico, in «Frioli, paese quantunque freddo».[26]

Sul realismo del *Decameron* esiste una vastissima produzione di accurati studi critici; l'Auerbach ed il Battaglia in particolare, anche se da posizioni diverse, hanno insistito su questo aspetto della produzione letteraria del Boccaccio considerandolo il più rilevante della poetica dello scrittore. Qui non si toglie nulla a questo giudizio, ma si prova a mostrare come il realismo del *Decameron* fosse una conseguenza inevitabile del nuovo rapporto ideale che lo scrittore stabilì con il suo pubblico, un pubblico «moderno», vivace, non necessariamente erudito, senza condizionamenti letterari di sorta. Con questo non si vuol dire che Boccaccio nel *Decameron* mise da parte gli schemi retorici delle *artes dictandi*, tutt'altro: l'organizzazione «tecnica» della composizione è impiegata nel capolavoro con evidente chiarezza, ma è adottata con una disinvoltura inconsueta ed è retta dalla funzione pratica del comunicare la visione di un mondo nuovo dove regnano Amore, Fortuna ed

Ingegno, un mondo ideale, ma umanissimo, perfetto e, nello stesso tempo, raggiungibile.[27] I fatti narrati nel *Filocolo* sono retti dall'invenzione poetica, si pongono cioè in un mondo in cui l'ipotesi letteraria dà completa libertà alla fantasia dell'artista il quale si sente svincolato da ogni confronto con la realtà oggettiva: non ha importanza che, per restare nell'ambito del nostro esempio, il luogo dell'azione sia la Spagna dove l'inverno talvolta non è affatto rigido e il sole di gennaio può essere caldo come quello di maggio a Firenze; così come basta parlare di « cavaliere » e di « donna nobile » perché il « setting » sia completo. Il racconto del *Filocolo*, insomma, è una favola poetica e tanto basta. Nel *Decameron*, nell'« epopea dei mercatanti »[28] la verosimiglianza dei personaggi e dell'azione è d'obbligo: i nomi dei luoghi e delle persone sono familiari al pubblico, mentre i riferimenti ai classici sono completamente fuori luogo.

Continuando nella considerazione degli elementi descrittivi connessi all'idea del realismo, osserviamo come alla nobiltà del marito della nobildonna nella « quistione » corrisponda una apertura mentale un po' equivoca nella novella V della X giornata dove Gilberto insiste sì che la moglie si rechi da Ansaldo per tener fede alla sua imprudente promessa, ma lo fa perché è mosso anche dalla paura del negromante. Gilberto, insomma, esercita qui il suo giudizio borghese: tra i due mali, sceglie il minore. E così mentre nel *Filocolo* Fiammetta vede il gesto del marito della donna quale il più nobile rispetto a quelli dell'innamorato cavaliere e del mago, nel *Decameron* questa nobiltà passa in secondo piano, anzi è addirittura ignorata.[29]

Un altro esempio della diversità di poetica e di retorica causata dal nuovo stile realistico del *Decameron* si può cogliere nella descrizione della donna al momento di offrirsi sconsolatamente al suo pretendente. Nel *Filocolo* abbiamo:

> Vedendo la donna la volontà del marito, *ornatasi e fattasi bella*, e presa compagnia, andò all'ostiere di Tarolfo, e di vergogna dipinta gli si presentò davanti.[30]

Mentre nel *Decameron*:

> A Gilberto, quantunque la donna il negasse molto, piacque che così fosse: per che, venuta la seguente mattina, in su l'aurora, *senza troppo*

ornarsi, con due suoi famigliari innanzi e con una cameriera appresso n'andò la donna a casa messer Ansaldo.[31]

La sottolineatura, in questa e nella citazione precedente, è nostra. E' chiaro che a dettare la prima descrizione interveniva l'idea del decoro adeguato ad un'esponente della classe nobile: il « mondo » evocato dal racconto è quello favolistico e irreale in cui il lettore guarda dal basso i protagonisti dell'azione. Boccaccio fa ornare e far bella la donna semplicemente per adeguare l'azione al mondo rappresentato. Nel *Decameron* Diadora agisce come avrebbe agito una lettrice del libro: nobile sì, ma realisticamente non innamorata, non poteva farsi bella prima di offrirsi come una vittima al suo pretendente.

Quanto il diverso atteggiamento retorico dello scrittore abbia prodotto nel campo delle caratterizzazioni dei personaggi ed in quello dell'azione, ci pare chiaro a questo punto. Siamo rimasti finora, comunque, nel terreno della logica narrativa, cioè nel campo retorico occupato dalla *dispositio*; proviamo ora ad osservare le differenze che appaiono indagando nel territorio della *elocutio*. Innanzitutto rileviamo che la IV « quistione » è, come contenuto verbale, molto più lunga della novantacinquesima novella, quasi il doppio. Indubbiamente questa differenza è determinata in massima parte dall'eliminazione totale dell'episodio del sortilegio nel *Decameron*, ma ci sono anche altri fattori che concorrono a determinare la brevità della novella. Primo fra questi, il diverso uso del discorso diretto. C'è qui da distinguere innanzitutto tra l'uso di questa costruzione nel monologo e quello nel dialogo. Il monologo è completamente assente nel *Decameron*: una forma di espressione così concettualizzata non si adattava ai criteri di analogia con il reale che Boccaccio adottò per quest'opera. Abbiamo allora che tutto questo periodare concettoso che spezza, intervallandolo, il filo della narrazione in terza persona:

Poi che questi s'avedrà che da me né buona risposta né buono atto puote avere, forse elli si rimarrà d'amarmi e di darmi questi stimoli.[32]

Io potrei, s'io il dicessi, commettere tra costoro cosa che io mai non vivrei lieta: per altro modo si vuole levare via.[33]

Questa è cosa impossibile: io mi leverò costui da dosso per questa maniera.[34]

si risolve in un limpido, quasi scarno, breve:

> E essendo alla donna gravi le sollicitazioni del cavaliere, e veggendo che, per negare ella ogni cosa da lui domandatole, esso per ciò d'amarla né di sollicitarla si rimaneva, con una nuova e al suo guidizio impossibil domanda si pensò di volerlosi torre di dosso.[35]

Abbiamo anche nel dialogo stesso una semplificazione stilistica notevole. La conversazione che si svolge tra Tarolfo e Tebano è un ricamo di retorica ornata su cui lo scrittore indugia con compiacimento; nella conclusione del colloquio, l'ultima risposta del negromante: « Il quando fia a tua posta, del come non ti travagliare... »[35] e, ancor più, la chiusa dell'appello del mago alle forze della natura dopo la lunga e solenne invocazione: « ... siate presenti, e il vostro aiuto mi porgete »,[37] costituiscono esempi di quel *cursus velox* che Boccaccio puntigliosamente aveva imparato ad imitare dai testi classici e medievali della cultura « ufficiale ». Il *cursus* può essere *velox*, però, solo se è preceduto da un periodare di una certa larghezza. Poiché questa larghezza è più comune—l'abbiamo visto—nel *Filocolo*, il *cursus velox* è lì anche più frequente. Nessun compiacimento formale di questo tipo troviamo nella novella del *Decameron* considerata. In quest'opera, quanto Boccaccio esprime in discorso diretto è sempre funzionale all'interno dell'intreccio narrativo; un vivido esempio di questa essenzialità di forma si può rintracciare nel dialogo tra Dianora e la mezzana. La nobildonna dopo aver funzionalmente (per il lettore) ricapitolata la situazione tra lei e Ansaldo, così si esprime:

> E se io potessi esser certa che egli cotanto m'amasse quanto tu di', senza fallo io mi recherei a amar lui e a far quello che egli volesse; e per ciò, dove di ciò mi volesse far fede con quello che io domanderò, io sarei a' suoi comandamenti presta.[38]

L'enunciato è piano e lineare, pur nel suo elegante decoro. La mezzana è una donna semplice, una donna del popolo, non può che partecipare al dialogo con un linguaggio fattuale e scarno:

> Che è quello, madonna, che voi disiderate ch'el faccia?[39]

cui Dianora risponde con adeguata chiarezza (è ad una popolana che sta parlando), ma con naturale raffinatezza:

> Quello che io disidero è questo: io voglio del mese di gennaio che viene, appresso di questa terra un giardino pieno di verdi erbe, di fiori e di fronzuti albori, non altrimenti fatto che se di maggio fosse; il quale dove egli non faccia, né te né altri mi mandi mai più, per ciò che, se più mi stimolasse, come io infino a qui del tutto al mio marito e a' miei parenti tenuto ho nascoso, così, dolendomene loro, di levarlomi di dosso m'ingegnerei.[40]

L'aggettivazione (verdi erbe, fronzuti albori), la ripresa con la proposizione relativa (il quale dove egli non faccia...) e poi quel verbo « decoroso » al congiuntivo imperfetto (se più mi *stimolasse*) accentuano la differenza sociale tra la parlante e la sua interlocutrice senza, però, un minimo di ostentazione. Lo stile, retto dal nuovo atteggiamento retorico dello scrittore, determina l'estensione dell'enunciato perché la brevità e la concisione nel *Decameron* sono al servizio di una stringente funzionalità narrativa. La funzione ultima dell'espressione verbale, in generale, nei due racconti è profondamente diversa: la « quistione » era un mezzo per presentare un argomento da dibattere su chi, tra i tre personaggi maschili, fosse il più liberale e il fatto stesso che Fiammetta, la regina della « corte d'amore », sceglierà il marito della donna conferma quanto vaga e indefinita fosse la « direzione » del racconto; la novella, con la conclusione di Emilia in cui né del marito né del negromante si fa motto, mostra, invece, che è la liberalità di messer Ansaldo al centro dell'attenzione. Anche qui si fa un paragone, ma è soltanto retorico, con il protagonista della novella precedente (X, 4):

> Che direm qui, amorevoli donne? preporremo la quasi morta donna e il già rattiepidito amore per la spossata speranza a questa liberalità di messer Ansaldo... ?[41]

Da questo possiamo anche scorgere un altro elemento connesso al diverso atteggiamento retorico-poetico dello scrittore nelle due opere. Nella IV « quistione » il tema della liberalità è un argomento che anima la conversazione di giovani nobili ed intelligenti; la questione, infatti, che si pone alla fine del racconto (chi dei tre è il più liberale?), mostra una mancanza di definizione e di giudizio da parte del narratore Boccaccio. Ciò s'intona perfettamente alla frammentarietà della narrazione, tutta volta a dilettare senza il minimo impegno ideologico. Non così nella novella del *Decameron*: la domanda che pone Emilia

porta inclusa la risposta; non si pone un quesito, si offre un giudizio. Non solo, ma considerando ognuno dei due racconti dall'identica trama nell'ambito dell'opera di cui è parte integrante, notiamo che mentre la « quistione » costituisce un ornamento sì appropriato, ma non indispensabile, nello sviluppo narrativo del *Filocolo*, la novella rappresenta invece un punto di passaggio obbligato nel crescendo della X giornata, che è a sua volta considerata acutamente dal Branca[42] come la solenne conclusione di un « ideale itinerario » attraverso lo splendido e variegiato mondo umano del *Decameron*:

> [... dall'iniziale riprensione dei vizi umani, attraverso la misura che danno gli uomini delle loro doti intellettuali e morali nei casi di Fortuna Amore e Ingegno, si giunge nella X giornata all'epilogo magnifico e fiabesco, al giardino favolosamente fiorito delle più alte virtù. Ed ecco lo splendido crescendo dell'ultima giornata sembra voler fissare in una solenne atmosfera encomiastica i più alti motivi, le più grandi idee forza che avevano regolato lo svolgersi della grandiosa ed eterna commedia umana; sembra consacrarli in una fissità quasi metafisica.[43]

Notiamo qui, quindi, oltre all'uso della favola (la materia, identica nel *Filocolo* e nel *Decameron*) e all'udienza (un pubblico ideale, diverso per le due opere), un altro elemento di estrema importanza che concorre a definire la retorica dell'enunciato: l'intensità del messaggio ideologico contenuto nel racconto. Si sottolinea, comunque, che questi tre elementi non vanno considerati come aspetti che si possano allineare sullo stesso piano e considerare separatamente; per una comprensione sistematica ed organica dell'opera dello scrittore, occorre intenderli come parti complementari intimamente connesse in un medesimo organismo, un modulo generico, il « racconto », che a sua volta va comparato, in una prospettiva generale, con altri modelli di scrittura.

Abbiamo tentato fin qui di mettere a fuoco le differenze—retoriche, di poetica e di linguaggio—che distinguono i due lavori del Boccaccio; la nostra indagine ci conduce ora, concludendo, a risalire alle affinità che caratterizzano i termini del paragone; daremo risalto così ai nostri rilievi inquadrandoli nell'area comune del genere letterario prediletto dallo scrittore. Narrare, raccontare, novellare, pur nelle loro diverse e svariate accezioni, sono operazioni che, da un punto di vista strettamente retorico, conducono allo stesso risultato letterario; conducono

al « racconto » che, per la sua diretta derivazione dalla tradizione orale, prescrive parametri di esposizione obbligatori. « You tell a tale, like you sing a song », dice Northrop Frye sottolineando come l'oggetto sia condizionato dal modo di ottenerlo.[44] Il racconto ideale, nella sua articolazione verbale, è rigidamente controllato dall'operazione della memoria che presenta ordinatamente l'azione secondo lo schema più puro: inizio, sviluppo, conclusione.[45] Non c'è spazio per « flash-backs », per disquisizioni ideologiche, parentesi dottrinaire, monologhi; questi incisi romperebbero il filo della narrazione (alcuni di essi compaiono vistosamente nel *Filocolo*, ma nel *Decameron* sono elegantemente confinati alla « cornice »). Ciò impone al « racconto » un enunciato retto da verbi fattivi e funzionali ai fini dell'azione, una retorica, insomma, impostata sulla coerenza e sulla linearità.

Fermiamoci qui ancora una volta e consideriamo quanto di questa forma del narrare fosse acutamente conscio il Boccaccio. Renato Barilli, il critico italiano più attivamente interessato ad una rigorosa rivalutazione della retorica nell'analisi del testo letterario presenta, nella sua proposta di rilettura del *Decameron*, questo emblematico esempio della prevalenza della forma sul contenuto tratto dalla novella I della IV giornata:

> [La novella] nel vero da sé era bellissima; ma [il cavaliere che *dice a madonna Oretta di portarla con una novella a cavallo e, malcompostamente dicendola, è da lei pregato che a pie' la ponga*] or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola, et ora indietro tornando, e talvolta dicendo: Io non dissi bene; e spesso nei nomi errando, un per un altro ponendole, fieramente la guastava; senza che egli pessimamente secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, proffereva.[46]

Echi della costante consapevolezza decisiva della forma li ritroviamo nei due racconti su cui abbiamo puntato la nostra attenzione. Nella IV « quistione » la nobildonna

> ultimamente non potendosi ella a' continui stimoli del marito, che pur la cagione della sua malinconia desiderava di sapere, tenersi, *dal principio alla fine gli narrò*.[47]

Poco più sotto abbiamo:

> Narrò allora la donna a Tarolfo come la cosa era *tutta per ordine*.[48]

E ancora:

> Ringraziò la donna Tarolfo molto di tanta cortesia, e lieta si partì tornando al suo marito, a cui *tutto per ordine* disse quello che avvenuto l'era.[49]

Lo stesso amore per la forma « ordinata » ritroviamo nel *Decameron*. Dianora svela il patto segreto stabilito con Ansaldo al marito:

> La donna per vergogna il tacque molto: ultimamente, costretta, *ordinatamente* gli aperse ogni cosa.[50]

L'enunciazione coerente, appropriata alla materia e all'interlocutore, che i personaggi di Boccaccio adottano all'interno dei vari racconti, è la stessa che lo scrittore sceglie come suo peculiare modulo narrativo. E, indubbiamente, il lungo sperimentare in questo genere prediletto iniziato con il *Filocolo* costituisce la vera base su cui poggia la struttura della novella nel *Decameron*.

Accertata l'influenza diretta delle *artes dictandi* nell'enunciato del Boccaccio, condivisa la ragione del nuovo impegno della critica contemporanea nell'esaminare l'architettura formale delle sue opere,[51] un ampio territorio inesplorato si apre oggi agli studiosi più genuinamente interessati alla comprensione *in toto* del lavoro del certaldese: quello costituito dall'esigenza di rintracciare le motivazioni che lo portarono a prediligere il genere narrativo. Si può procedere in questa direzione rilevando che, poiché la retorica è direttamente rivolta a stabilire un rapporto di comunicazione con il pubblico, è ad essa che occorre riferirsi per comprendere la scelta del genere letterario proprio dello scrittore. Non solo, ma accettando il prevalere della forma sul contenuto, osserviamo che anche la scelta dei temi diventa un'operazione dipendente dalla retorica. Sul piano teorico, dunque, si avverte oggi la necessità di studiare il rapporto tra la forma della scrittura letteraria e la società, il pubblico, cui tale scrittura è rivolta; più precisamente, occorre far luce sull'esigenza dello scrittore di adottare moduli e forme che siano adeguati alla comunicazione del messaggio letterario. Tali studi devono necessariamente risalire alla retorica (alle sue varie parti, alle sue categorie, alle sue disparate funzioni) e Boccaccio, per il cosciente,

costante e sottile uso delle *artes dictandi* in tutte le sue opere, rappresenta un significativo e funzionale centro di riferimento per questa nuova « quest ».

University of Toronto

Note

1. Il Quaglio rileva che é proprio con il *Filocolo* che si apre la carriera letteraria del Boccaccio: « Quest'opera prima (e in fondo tale è per Boccaccio il *Filocolo*, attesa la provvisorietà d'esercizio della *Caccia di Diana* e la fragilità del forse contemporaneo *Filostrato*) non anticipa soltanto [... e la tematica più congeniale alla fantasia dell'autore, ma costituisce la prima affermazione del narratore [...] ».
QUAGLIO, Antonio Enzo; « Introduzione » al *Filocolo*, p. 47; *Filocolo*, a cura di Enzo Quaglio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1967, vol. I.

2. SAPEGNO, Natalino; « Introduzione », *Filocolo*; Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1952, vol. III; l'opera è stata consultata nella riproduzione integrale della Einaudi, Torino, 1976, p. 146.

3. Ibidem, p. 148.

4. Op. cit., pp. 58–59.

5. La diretta influenza dei grandi retori dell'età classica è stata inconfutabilmente provata dal Muscetta in « Giovanni Boccaccio e i novellieri »:
MUSCETTA Carlo; *Storia della letteratura italiana*, « Giovanni Boccaccio e i novellieri », Milano, 1965, vol. II.

6. BRANCA Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul 'Decameron'*, Sansoni, Firenze, 1981, pp. 439 sgg.

7. « Et così va oltre Tulio e dicerà di ciascuna parte per sé, e primieramente dicerà della 'nvenzione, sì come di più degna, però ch'ella puote essere e stare senza l'altre, ma l'altre non possono stare sanza lei »:
LATINI, Brunetto; La rettorica, testo critico a cura di Francesco Maggini, Firenze, Galletti e Cocci, 1915, p. 51.

8. Non è, chiaramente, trascurabile l'*inventio* generale del *Filocolo* o del *Decameron*, ma per i fini del nostro lavoro tralasciamo di considerare questo aspetto.

9. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 396.

10. Ibidem, p. 400.

11. La nozione di genere che si sottintende è quella di Northrop Frye, ripresa direttamente da Aristotele, secondo cui il genere di un'opera è essenzialmente determinato dal rapporto retorico ideale che lo scrittore stabilisce *a priori* con il suo pubblico.
FRYE, Northrop; *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1957; si veda in particolare il IV saggio « Theory of genres ».

12. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., pp. 65–66.

13. Ibidem, p. 674.

14. BARILLI, Renato; « Semiologia e retorica nella lettura del 'Decameron' », *Verri*, n. 35–36, pp. 27–48, p. 42.

15. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., pp. 400–401.

16. BOCCACCIO, Giovanni; *Decameron*, « Introduzione » di Vittore Branca; in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1967, vol. IV, p. 879.

17. *Filocolo*, ed. Mondadori, pp. 401–402.

18. Ci si riferisce qui, in particolare, al *leitmotiv* del saggio del Barilli, citato sopra, e, in generale, ad una nozione critica largamente accettata da numerosi critici contemporanei (Gianfranco Contini, Gian Luigi Beccaria,...).

19. « Poetica » qui non è intesa nella accezione di « tema » o di « argomento ideologico », ma nel suo significato più comprensivo di « teoria della letteratura » secondo l'insegnamento di Northrop Frye (op. cit., « Introduzione polemica »).

20. Op. cit., p. 55.

21. Op. cit., pp. XVIII-XIX.

22. BATTAGLIA Salvatore; *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Liguori, Napoli, 1969, pp. 213, p. 55.

23. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 396.

24. Ibidem, p. 398.

25. Op. cit., p. 877.

26. Ibidem, Boccaccio probabilmente riteneva che « Frioli » derivasse da « frigoli », cioè « freddo ». Il nome della regione deriva invece da « Forum Iulii », l'antico nome romano di Cividale.

27. Che il mondo ideale che il Boccaccio presenta nel *Decameron* sia umanamente raggiungibile è una nozione a dir poco controversa; si presenta qui, comunque, tale posizione senza alcuna discussione valutativa perché questa ci allontanerebbe dall'argomento che stiamo presentando. Per i nostri fini qui basta ammettere che il mondo ideale del Boccaccio mostra una chiara analogia con il mondo reale, esterno alla letteratura, dell'epoca.

28. L'espressione è tratta dal titolo di un capitolo della nota opera del Branca, *Boccaccio medievale*, cit.

29. Infatti è solo la liberalità di Ansaldo quella di cui si parla nell'epilogo della novella. Il Rajna ha notato la diversa motivazione che sottende l'azione di Gilberto e non ha apprezzato il cambiamento operato dal Boccaccio: « ... Nel *Decameron* contribuisce a muoverlo la 'paura del nigromante'; e di quest'aggiunta non darò certo lode al Boccaccio. Poiché, se per tal modo il personaggio diventa più umano, ne viene ad essere falsata quella nota che tutto il racconto vuol cantare a piena gola »:
RAJNA, Pio; « L'episodio delle questioni d'amore nel 'Filocolo' del Boccaccio », *Romania*, 31, 1902, Paris, pp. 28–81; p. 40, nota 3.
Lo studioso evidentemente non ha considerato il forte atteggiamento unidirezionale del Boccaccio nel « cantare a piena gola » la liberalità; tale virtù è infatti nella novella

del *Decameron* significativamente riposta tutta in un solo personaggio. Ciò s'intona all'estrema nitidezza logica connessa alla nuova funzionale disposizione retorica delle parti del racconto.

30. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 404.
31. Op. cit., p. 880.
32. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 396.
33. Ibidem.
34. Ibidem, p. 397.
35. Op. cit., p. 878.
36. *Filocolo*, ed. Mondadori, cit., p. 399.
37. Ibidem, p. 400.
38. Op. cit., p. 878.
39. Ibidem.
40. Ibidem.
41. Ibidem, p. 882.
42. BRANCA, Vittore; *Boccaccio medievale*, cit., pp. 15 sgg.
43. Ibidem, p. 17.
44. Si cita da una comunicazione orale dello studioso canadese; la posizione critica esposta, comunque, è contenuta nel IV saggio di *Anatomy of Criticism*, cit.
45. L'importanza dell'operazione della memoria in rapporto al genere narrativo è stata messa in luce dal Getto:
GETTO, Giovanni; *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, G. B. Petrini, Torino, 1958, p. 313. Si è tenuto conto, in particolare del capitolo « La cornice e le componenti espressive del *Decameron* ».
46. La sottolineatura indica la citazione dal sommario introduttivo della novella.
47. *Filocolo*, ed. Mondadori, p. 403.
48. Ibidem, p. 404.
49. Ibidem, p. 404–405.
50. Op. cit., p. 879.
51. La critica semiologica con Tzvetan Todorov ha provato la capacità dei suoi mezzi alla ricerca delle « strutture profonde » della novella. Il risultato non ci incoraggia a seguirne la strada: le conclusioni dello studioso sono così generalizzate che, ci pare, insegnano poco. Resta comunque importante la più che legittima tendenza all'esplorazione delle strutture puramente formali del racconto. Barilli segue questa direzione di ricerca rivalutando la funzione della retorica quale mezzo d'analisi e giunge a risultati molto convincenti.
TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, The Hague-Paris, 1969.
BARILLI, Renato; op. cit.

Bertolucci's *The Conformist*: A Study of the Flashbacks in the Narrative Strategy of the Film.

P. M. KIDNEY

> Da buon seguace della teoria dell' autore ritenevo che il montaggio non fosse che una logica conseguenza del modo di girare... (invece) ho capito che è un'altra scrittura, che si può montare un film anche contro il modo in cui si è girato, contro quello che si e' girato.
>
> —Bernardo Bertolucci

Bertolucci's *Il conformista*[1] (1970) is not just the cinematographic adaptation of Moravia's novel (Bompiani, 1951)[2] but a rewriting of that same text[3] and the historical event upon which it is based: the June 1937 assassination of the Rosselli brothers by order of the Italian Foreign Office.[4]

In his film version of the novel, Bertolucci abandons Moravia's chronologically developed narrative in favor of a discourse built on anachronous sequences, specifically flashbacks or *analepses*.[5] This constitutes the fundamental change with respect to the novel and is also the key to the film's independence of it.

While the basic story remains unaltered in the text of the film, it is the discourse,[5a] the new textual arrangement of the plot, that gives rise to a psychological and highly subjective text. The new text is no longer presented through the "objective rational point of view of an omniscient narrator who controls the narrative," but through the point of view of the protagonist himself, Marcello Clerici. The point of view adopted by Bertolucci is thus internal and subjective, and expressed

through the flashbacks. These portray the character's psychological state as a product of past events which are continuously present. They correspond to a narrative strategy aimed at creating a structure that encourages the lack of diffentiation between past and present, suggesting a Bergsonian concept of time as experienced duration in which the past is an integral part of the present. The flashback structure also reinforces the psychological nature of the character's entrapment in a system he himself has created and cannot escape.

The flashbacks function to increase the viewer's involvement, because s/he naturally seeks the reorganization of events presented initially without causal and chronological coherence. The viewer must rearrange the scenes mentally, according to a rational progression, in order to reconstruct the chronology of the narrative and the sequence of events which have led to the protagonist's problematical situation. The final reorganization of all events in their proper sequence can occur only at the end of the film when the action develops strictly in the present and is no longer interrupted by flashbacks. Some of the flashbacks, those that contain other flashbacks (flashbacks within flashbacks) present a special problem since the viewer must reconstruct not only the external, overall, chronological sequence of the flashbacks in real/historic terms but the internal chronological sequence of the flashbacks within flashbacks in order to establish the sequence of events. The complex structure of Bertolucci's film thus requires an active viewer, who unlike the reader of Moravia's linear text, is called upon to organize and interpret what s/he sees.[6]

Whereas Moravia's narrative begins with the description of Marcello as a child and then follows the character's development, Bertolucci's narrative begins in *medias res* in the Paris hotel room on the morning of the murder of Professor Quadri and his wife. The first sequence takes place in the hotel room as Marcello prepares to go out, the second portrays Marcello as he leaves the hotel, and the third shows him getting into a car driven by special agent Manganiello,[7] Marcello's assistant. From this point on the narrative follows two lines: one chronological, a framing device for the narrative which represents the present (and is reinforced by a leitmotif), and another that depicts past events with the introduction of flashbacks.

Schematically, the narrative follows a linear progression associated

with the car in which Marcello and Manganiello are riding, and which is moving continuously in time and space toward the scene of the murder, and a non-linear progression that includes ten breaks in the linear development or ten moments of *analepsis*, which occur while the car is traveling. These breaks, which can be considered ten incidents of ellipsis because "the discourse in the present halts, though time continues to pass in the story" (Chatman, p. 70), are obviously more important than the framing device of the traveling car. The viewer, in fact, is left to assume that Marcello and Manganiello continue their journey in the car, while the flashback sequences are presented on the screen. This structure emphasizes the importance of the psychological effects of past events on the character and the workings of his mind, his thoughts and recollections, even his dreams (vertical development) while de-emphasizing the role of objective considerations linked to the plot (horizontal development). Kline points out that the first scenes of the film (where Marcello is portrayed at various times dozing in both the car and the flashbacks) operate on principles of "condensation, displacement, projection, and doubling—all techniques of what Freud has termed the latent dream work" (Kline, p. 231).

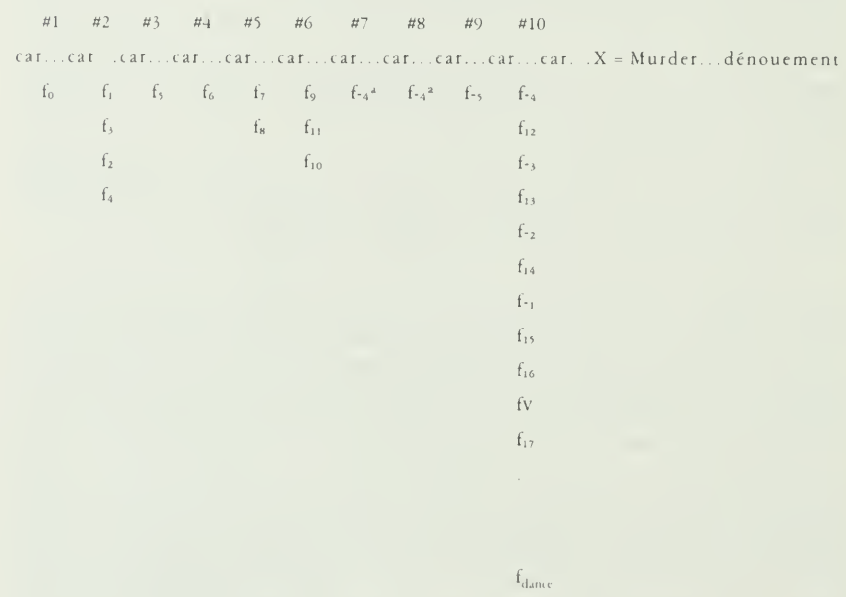
In diagram form, the structure of the film is as follows (*analepsis* breaks by number):

car#[1] car#[2] car#[3] car#[4] car#[5] car#[6] car#[7] car#[8] car#[9] car#[10] car–X = Murder scene . . . dénouement

X = point of convergence, elimination of the flashbacks and the framing device (the car). X is followed by a dénouement set in time a few years later, at the collapse of the fascist regime, in 1943.

The *analepses* are presented both as single flashbacks followed by a return to the present action within the traveling car (a device which is employed six times) and as composite flashbacks, in other words, flashbacks within flashbacks (a device which is employed four times). In the second case the composite structure produces a *mise-en-abîme* effect that functions to confuse the chronological order of the events presented. The action in fact does not return to the present after each flashback to establish the distinction between the past and the present (as is customary), but continues instead with another flashback, creating internal relationships between various levels of time in the past. From

one moment in time in the past the narrative moves either to another moment in time which is chronologically situated in a more distant past with respect to the initial flashback sequence or closer to the present with respect to the preceding flashback, but still in the past. As the number of flashbacks increases so does the number of internal relationships produced, since these are tied to the positioning of each event with respect to the other on an ideal chronological time-line. For example, in the second break in the linear development Bertolucci offers the viewer a composite flashback which contains four distinct flashbacks. The first, f_1, is a continuation of the first flashback in real/historic terms which portrays events at the radio station and to which I have assigned the value f_0. f_1 is followed by three other flashbacks (distinguished from each other by a film cut) in which the events of f_2 occur in film time after f_3. The last flashback in this sequence, f_4, occurs in historic time after f_3 but in film time after f_2. The sequence produced is thus: f_1,f_3,f_2,f_4. In diagram form the *analepsis* breaks (by number) are as follows:



(For individual identifications of the flashbacks presented in this diagram see footnote #8)

This use of a non-chronological ordering of the flashbacks is repeated in the internal structure of the 6th and 10th breaks in the narrative and in the external relationships between narrative breaks themselves when considering the chronological gap between breaks #6 and #7 and breaks #9 and #10. The most complex narrative break is the last one, break #10. In this composite flashback which, after four sequences of internal *analepsis* develops according to a chronological scheme, there is the greatest chronological gap between single flashbacks. The arrangement, repeated seven times, juxtaposes some of the earliest historical events of the narrative f_{-4}, f_{-3}, f_{-2}, f_{-1} and the most recent events expressed in flashback form f_{12}, f_{13}, f_{14}, f_{15} which are the scenes of Marcello's confession. This arrangement brings Marcello's past to bear as openly as possible on his present situation and suggests the existence of an intimate relationship between past and present in which past events are not only not relegated to the memory of the past but play a vital role in shaping the present and are in fact part of it. It is important to note not only the duration of the confession flashbacks and the insistence upon the confession sequences themselves (presented four times in the film) but the importance the sequences acquire due to their positioning in the narrative development. They immediately precede in fact the chronological development and the return to the present with its crucial murder scene. The repetition of the confession sequences suggests Marcello's preoccupation with the idea of making amends for the past and settling the score with it through the murder of Professor Quadri.

Break #10, the last break preceding the murder scene is not only the most complex from the point of view of its internal structure and the non-linear presentation of the events, but also the most interesting as far as the external structure of the *analepsis* breaks is concerned. In fact break #10 presents events which chronologically precede all events presented up to that point in the narrative (with the exception of f_{-5}) suggesting that the time factor in no way minimizes their bearing on later developments. The earlier events of the narrative are placed in the same *analepsis* break in which the last flashback of the narrative (the dance scene) is presented. The dance represents the further chronological development of the flashbacks, the moment of the past which is closest to the present, specifically the events of the night before. After the dance scene, f_{dance}, the narrative "catches up" with the present

and integrates itself with the linear development that has been used as the framing device for the discourse. From this point on there are no flashbacks, the past is incorporated in the present and the action coincides with the movement of the car in which Marcello and Manganiello are riding to the scene of the murder.

The apparently chaotic presentation of the flashbacks suggests the workings of Marcello's own mind. While Marcello is in the car on the way to the murder scene he thinks about past events and these are presented on the screen in the order in which he recalls them. As Lopez states:

> In Bertolucci's *The Conformist* time becomes telescoped and reordered. It is compressed into memory based on Marcello's personal experiences, and thus becomes internalized and more real in the sense that the years that intervene between one significant event and another do not necessarily have to be accounted for in the viewer's mind as we accept (due to our own experience) the selective, sifting process of memory. (Lopez, p. 306)

The sequence which I feel best demonstrates this concept occurs in breaks #7 and #8 which basically contain elements of the same flashback. In these two mini-flashbacks, $f\text{-}_{4a}$ and $f\text{-}_{4b}$, which have in fact minimal screen duration, Marcello, who has temporarily gotten out of the car which Manganiello is driving, recalls getting into Lino's car[9] as a child. The recollection is triggered by the visual parallel offered by the car which Manganiello is now driving behind him and Marcello's own ambivalent feelings about wanting or not to get in. The abrupt cutting in these two flashback scenes and the minimal duration of the flashbacks themselves suggest not only Marcello's recollection of the events but his re-experiencing of them as a déjà vu. The *analepses* are separated by an extremely brief period of story-time creating the overall effect of what Chatman calls "discontinuity between discourse-time and story-time" in which the former clearly dominates the latter, underscoring once again the lack of a rational chronological structure.

The *analepsis* breaks with their internal and external non-linear structure, present Marcello's point of view on a narrative level. Nowhere is the break from Moravia's story more evident in fact than in the murder scene. In Moravia's novel Marcello is not present at the scene but reads

about it in the newspapers at the office. In Bertolucci's film Marcello is present at the scene inside the car which has held him captive for most of the film and from which he now does not emerge. While the murder scene is not shot completely from Marcello's point of view, that is, it is not shot strictly through "Marcello's eyes" with the camera at his eye level, the camera does focus on his eyes three times, suggesting that the scene is witnessed from his point of view which is, of course, the point of view of the viewer as well.[10] Shots of his eyes precede in fact the professor's getting out of his car to investigate what has happened to the driver in the car that is blocking the road, the arrival of the fascists from behind the trees, and Anna's desperate call for help outside his car window. Marcello's physical presence at the scene, his role as indirect participant,[11] not just spectator, as evidenced especially in the shot in which Anna bangs on the car window and he fails to respond, increase the subjective presentation of the main event of the film.

The murder scene, the climax of the film is important structurally because it signals the moment in which past and present coincide. It is the central scene of the film because the function of the narrative up to that point is to present the events and the reasons that have led Marcello to his involvement in the murder of Professor Quadri. Bertolucci's murder scene is a rewriting of the Moravia text not only because Marcello is at the scene and it is presented essentially from his point of view, but because the violence of the scene, Professor Quadri's lengthy and repeated stabbing and Anna Quadri's chase in the woods and eventual murder (with the shot that disfigures her beautiful face), reinscribe the political aspect of the historical account into the scene, which thus becomes as obvious indictment of fascism.

Whereas in Moravia's novel the narrative an ideological change that has shifted the emphasis from political history to psychological, sexual, and social questions, Bertolucci's film reintroduces the political question, thus integrating both texts and producing a third, highly subjective text. The film, as I have already suggested, is thus a rewriting of both the generally accepted historical "text" of the Rosselli murders ($subtext_1$) and the Moravian text of Marcello Clerici ($subtext_2$). Although Bertolucci introduces other elements such as the psychoanalytic code,[12] the fundamental change that he brings to the Moravia text is structural and it is a change that affects the entire narrative and the

conclusion of the story. In the novel in fact, Marcello is eliminated in the implied author's "deus ex machina" strategy of an air raid in which Marcello, his wife, and daughter are all killed, whereas in the closing sequence of the film Marcello is presented in a self-reflexive mood, as he attempts, it seems, to face his homosexual tendencies, the root of all his troubles. He looks at the naked body of a young male prostitute barely visible in the shadows, and from whom he is separated by a symbolic series of bars through which he glances, still a prisoner of himself, his past and his problems. In Bertolucci's film the problematical past re-erupts tragically in the present and Marcello's difficult situation, his dilemmas and reflections about his condition and his actions continue unresolved as he finally glances directly at the viewers calling on them to pass judgment on him and hopefully to reflect on their own impulses of conformity. With this strategy the viewer is invited again to actively participate in the construction of the film's meaning.

In conclusion, the difference between the two texts, the tension between Bertolucci's film and Moravia's novel is not just a formal difference: it is the critical difference, a difference which is the expression of the ideological concerns of Bertolucci's film. The adoption of the intricate system of flashbacks functions to present the subjective point of view of the protagonist instead of the implied writer's objective viewpoint. It is the subjective viewpoint that frames the narrative and influences the discourse.[13] Bertolucci demonstrates conclusively that point of view in cinema can be achieved not only cinematographically with the use of the camera, but through narrative structure as well.

UCLA

Notes

1. The English version of the film is entitled *The Conformist*. Henceforth cited is the English title.

2. The English translation of the novel is *The Conformist* (London: Secker and Warburg, 1953).

3. The story of Moravia's novel is closely related to the story of the Rosselli case. In the novel Moravia changes the historical events of the murder by introducing a husband-wife team (Professor Quadri and his wife Lina) in place of the Rosselli brothers

and by concentrating not on them directly or on their murder, but on the person responsible for arranging it. The story of Marcello Clerici thus represents the fictional development of an implied text of the event, the story of the organizer of the crime.

4. The well-known historical event, the Rosselli case, involved the June 1937 political assassination of Carlo and Nello Rosselli. See Denis Mack Smith, *Mussolini's Roman Empire* (Middlesex: Penguin, 1976), p. 104.

5. For a discussion of *analepsis* see Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1978), p. 64, henceforth cited as Chatman.

5a. For a discussion of the difference between story and discourse see Chatman.

6. For a discussion of the role of the active viewer in *The Conformist* see Robert Philip Kolker, *Bernardo Bertolucci* (New York: Oxford University Press, 1985), henceforth cited as Kolker.

7. For a discussion of the changes that Bertolucci makes with regard to the names of the Moravia characters see T. Jefferson Kline, "The Unconformist: Bertolucci's The Conformist" in *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, edited by Andrew Horton and Joan Magretta, (New York: Ungar, 1981), pp. 222–237, henceforth cited as Lopez. Kolker (p. 88) remarks upon the resemblance between Manganiello's name and the Italian word *manganello*, the club, symbol of the fascist *squadristi* and their punitive attacks without ever commenting, however, on the humorous effect produced. Even Giulia in the film comments on the comical character of the name: "Che nome buffo, Manganiello." Bertolucci's intent was clearly ironic and the choice of name appropriate for the character.

8. The flashbacks presented in this diagram can be identified as follows:

f_0 Radio station visit with Italo Montanari
f_1 Continuation of f_0 at radio station
f_2 At the Minister's headquarters: "The Office of the Minister!"
f_3 Continuation of f_1 at radio station
f_4 Continuation of f_2 at fascist HQ; Marcello is accompanied to the Minister
f_5 Cemetery wall with names; Marcello with flowers on way to Giulia's
f_6 Continuation of f_5
f_7 At Giulia's for lunch
f_8 Marcello and Manganiello at mother's house
f_9 Continuation of f_8 at mother's house
f_{10} Back from visit to asylum
f_{11} Asylum visit with father
$f\text{-}4_a$ Shot of Lino's car from behind with child on side (part of $f\text{-}4$; to be repeated)
$f\text{-}4_b$ "Stop!" by Marcello as a young boy (part of $f\text{-}4$; to be repeated)
$f\text{-}5$ Children around Marcello on the ground
$f\text{-}4$ Children around Marcello; continuation of $f\text{-}5$; Marcello gets up and gets into Lino's car. Flashback contains previous $f\text{-}4_a$ and $f\text{-}4_b$ segments
f_{12} Confession
$f\text{-}3$ Marcello with Lino outside villa and in Lino's room

f_{13} Confession: "Then what happened?"
f_{-2} Back to Lino's room. Scene on bed (with sound of the confession)
f_{14} Confession: "Are you sure you are telling the truth?"
f_{-1} Back to Lino's room: "Shoot, shoot, kill the pretty Butterfly"
f_{15} Confession: Marcello talks about repaying society and is absolved
f_{16} On train with Giulia. Giulia begins to explain why she is unworthy of him
f_{v} Ventimiglia: Marcello walks behind a painting which turns into reality. Visits fascist leader who gives him new orders. Note: the chronological positioning of this event is extremely difficult because f_{17} continues as if there had been no break although the train's arrival in Ventimiglia had been announced by the conductor at the end of f_{16}
f_{17} On train. Continuation of f_{16}. Action begins where f_{16} left off. Giulia tells Marcello about Uncle Perpuzio and he re-enacts the scene described, assuming the role of the uncle.
⋮ Henceforward the action develops chronologically up to f_{dance}.
f_{dance} Last flashback before story returns to the present, to the traveling car which is following Prof. Quadri and his wife.

Note that most flashbacks except for f_7 and f_v are linked in content to another flashback. The correspondence between flashbacks increases in complexity as the film progresses. The last flashback is the longest and most complex with regard to the temporal correspondences in the alternation of the flashbacks.

9. Both in Moravia's novel and Bertolucci's film Lino is the chauffeur who attempted to seduce Marcello and who Marcello believed he had killed.

10. It is interesting to note that the point of view in Anna's murder is that of the fascists who are chasing her. The fascists however are not seen during the chase (which is filmed with a hand-held camera) thus forcing the viewer to assume the point of view of the fascists themselves.

11. It must be remembered that although Marcello does not participate personally in the executions of Professor Quadri and Anna Quadri, he is responsible for setting up the murder of the Professor. Anna Quadri who was not supposed to be part of the murder had to be eliminated once she witnessed her husband's murder.

12. For a discussion of the psychoanalytic code as it is used by Bertolucci in the film see Kline.

13. In an interview with Enzo Ungari published in *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, (Milano: Ubulibri, 1982), p. 73, Bertolucci states that he shot the film leaving open the possibility of ordering it in a chronological manner but that in the editing room he discovered the possibilities for the vertical development obtainable through montage. From the very beginning however he admits that he was fascinated with the idea of using the trip in the car as the "present" of the story, the container, while the protagonist traveled also in the past. (The translation is my own.) On the importance of the montage and Bertolucci's collaboration with Kim Arcalli see Franca Faldini and Goffredo Fofi: *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti* (Milano: Mondadori, 1984), p. 143. The opening quote is taken from this source.

Book Reviews

Discorsi e dialoghi sul "Discorso o dialogo." Rassegna critica di studi su Machiavelli e la lingua fiorentina

In anni recenti e recentissimi gli studiosi del Machiavelli e di una varietà di tematiche hanno prestato rinnovata attenzione a quel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (di qui innanzi *DL*) che tocca ad un tempo la biografia intellettuale del Segretario (anzi del « *quondam* segretario ») fiorentino, la nascente questione della lingua e la storia della fortuna rinascimentale di Dante. Negli evidenti limiti propri di questa sede offriamo un quadro delle posizioni. Attraverso il dibattito animato da Grayson, Ridolfi, Chiappelli, Baldelli e altri si era già venuto disegnando, negli anni immediatamente successivi al quinto centenario della nascita dello scrittore, un quadro di luci e di ombre. Che l'operetta, misteriosa e sfuggente nelle sue modalità genetiche e nella sua trama concettuale, ponga i ricercatori dinnanzi a un insieme di problemi quasi esemplare della filologia, era pacifico. Ed è ora confermato dalle conclusioni a cui sono giunti, in tempi più vicini, da un lato Ornella Castellani Pollidori, dall'altro Mario Martelli. Ai due principali disputanti, dei quali una, la Castellani Pollidori, ha procurato in due diverse battute un'edizione critica del testo, vanno aggiunti quanti con recensioni e commenti hanno preso a partecipare alla *querelle*: Dionisotti, Inglese, Stoppelli, Trovato e Tavoni soprattutto.[1] Con il loro apporto alla discussione la messe dei dati raccolti è divenuta ormai tale da impedire sommari giudizi e affrettate prese di posizione: al punto che è doveroso riconoscere elementi di verità in tesi lontane tra loro. Se da una parte, infatti, le osservazioni linguistiche della Castellani Pollidori sull'impronta machiavelliana del *DL* appaiono convincenti, e valgono come punto d'appoggio per chiunque creda alla presenza di Niccolò, dall'altra è innegabile che l' elaborato lascia a momenti perplessi. In alcuni luoghi il *DL* denuncia fatica espressiva ed

oscurità, allo stesso tempo ostentando un antidantismo così radicale da non poter far escludere la possibilità di una stesura a più mani. Un'idea, questa, già vicina a quella formulata dal Martelli, secondo il quale però l'identità del Machiavelli non è accertabile in nessuna delle due *personae* scrittorie.

Un'equanime ricapitolazione dei termini della contesa critica non comporta del resto la rinuncia ad esprimere un parere personale. Occorre però e prima di tutto essere consapevoli di quanto è intricata l'esegesi di un'operetta nella quale la stessa Castellani Pollidori non esclude più per principio la possibilità di un limitato intervento di una seconda mano,[2] e nella quale lo Stoppelli si avvicina anche più nettamente all'opinione del Martelli, scorgendo accanto a sezioni di testo machiavelliane brani di un raffazzonatore.

Almeno inizialmente, il Martelli legge il *DL* in chiave storicoculturale, non linguistica. Nei suoi saggi è costante lo sforzo di provare l'impossibilità di un così netto antidantismo.[3] Ma nonostante tutta la sensibilità mostrata dallo studioso di fronte a un testo insidioso, e nonostante la larga dottrina profusa nel tratteggiare la storia della ricezione di Dante tra Quattro e Cinquecento, il senso di quella particolare polemica antidantesca del "*quondam* segretario" non si precisa, e quindi non si ridimensiona.L'Alighieri è innegabilmente uno dei massimi valori della vita civile e intellettuale fiorentina fino circa a tutto il terzo decennio del secolo XVI: e fino alla diffusione delle idee del Bembo (le *Prose della volgar lingua* sono del 1525) nemmeno fuori del capoluogo toscano nessuno oserà scrivere contro il divino poeta. Ma l'attacco sferrato nel testo è contro l'atteggiamento glottologico antifiorentino, contro l'antipatriottismo linguistico dantesco, non contro la sua intera, monumentale figura. I modi dell'assalto machiavelliano all'implacabile denigratore del Comune rispondono in realtà a un preciso disegno retorico, simile -anche se di segno contrario- a quello che cinquant'anni prima aveva presieduto alla difesa dantesca del Landino.[4] L'autore della *Commedia* era stato trasformato, allora, in un filosofo neoplatonico. Adesso invece egli è esposto alle accuse e alle fiere rampogne di un servitore devoto -pur se assiduo nell'esercizio della critica- di Firenze. Quando sostiene che la cultura intera della città all'altezza del 1525 appare incompatibile con le idee espresse nel *DL*, il Martelli rischia d'essere troppo drastico. Rifiutandosi di attribuire a Niccolò « un

repubblicanesimo così rozzo come quello che poteva esprimersi nel parteggiare per Bruto contro Cesare »[5] lo studioso tende a non considerare i passi dei *Discorsi* nei quali pare di cogliere una simpatia per il tirannicida: come la Castellani Pollidori rileva, accostando al glossatore della Deca liviana il cittadino coinvolto in due congiure antimedicee, del 1513 e del 1522, nella prima delle quali con rischio personale.[6]

Facendo sua la prospettiva d'indagine dell'antagonista, altrove il Martelli cerca sotto il fantasma di Niccolò un altro autore per via linguistica. Nell'esemplificazione di un termine fiorentino come sarebbe « zanche » (pf. 42), o nell'esposizione di teorie come quella dei verbi e dei nomi (pf. 16 e sgg.) egli vede errori addirittura grossolani. Le scelte autorali si rivelano però giustificate abbastanza. Le « zanche » sono infatti i trampoli degli spiritelli della fiorentinissima festa di San Giovanni; mentre nella definizione dei verbi come elementi unificanti di una lingua cha aspira alla distinzione nei sostantivi,il tasso effettivamente modesto di scientificità dell'enunciato è compensato dalla rispondenza all'istinto umano di riferire i verbi alle azioni generali e i nomi agli oggetti particolari.[7]

Ma se di colpe l'autore dell'operetta non si macchia, dove cogliere la specificità derisoria che vi si suppone? Il Martelli in fatti non sostiene solo che una mano esperta di linguista attivo negli anni del Cinquecento maturo, verosimilmente intorno al 1570, nell' *entourage* dell'Accademia Fiorentina (da identificare con più probabilità nel Borghini che nel Varchi) abbia steso una prima del testo. E' persuaso anche che un'altra mano sia poi reintervenuta sulle pagine, modellandole nelle forme di un inedito del « *quondam* segretario », al fine non esclusivamente d'ingannare i lettori machiavelliani e di dire male di Dante, ma anche di beffeggiare la lingua fiorentina con una sua apologia invalidata dal suo stesso risibile modo di sviluppo. La beffa, la giarda consisterebbe appunto in questo falso che si autodenuncia, in un'imitazione volontariamente grossolana.[8] Il raffazzonatore potrebbe essere quello stesso Castravilla (si tratta però di uno pseudonimo) distintosi per un'invettiva antidantesca già alcuni anni prima di quel 1577 nel quale avrebbe fatto pervenire la contraffazione agli eredi del Machiavelli: della credulità non avrebbe partecipato il copista Baccio Valori, accintosi a trascrivere il testo che avrebbe abbandonato poi nel mezzo del lavoro compredendo d'essere ingannato.[9]

A quest'ordine di ragioni la Castellani Pollidori oppone la sua persuasione che nel testo non vi siano errori o improprietà dei quali indignarsi. E del resto anche chi, come Cecil Grayson, non è convinto che nelle poche pagine del *DL* tutto torni, stenta ad accettare l'idea di una beffa giocata ai lettori del Castravilla con tanta sottigliezza da passare inosservata.[10] Esplorando le relazioni tra i testimoni dell'operetta è stato inoltre dimostrato che l'interruzione della copia di Baccio Valori fu forzata, essendo frammentario l'esemplare dal quale egli trascriveva.[11]

Il Martelli adduce vari elementi per sradicare lo scritto dall'*humus* linguistico primocinquecentesco e collocarlo negli anni Settanta. E' sforzo encomiabile, non in pieno persuasivo.[12] Per quanto sia vero che le prove *ex silentio* hanno valore relativo, è lecito domandarsi se il Borghini, vedendosi plagiato da un ipotetico Castravilla, avrebbe taciuto e subìto. Più agevole è seguire la Castellani Pollidori, mentre riconduce i modi espressivi del *DL* al Machiavelli maggiore attraverso una schedature delle concordanze fraseologiche. Questo spoglio integra l'altro del Chiappelli, eseguito sulle componenti sintattiche del lavoro.[14] La studiosa seguita scagionando dall'accusa di non machiavellianità mossa dal Martelli una trentina di espressioni dell'operetta, in alcuni casi osservando che si tratta di *apax*, propri di un lavoro di argomento linguistico: tematica occasionale entro una produzione come quella di Niccolò, che pure è notevolmente variata.[15]

Dove nemmeno la Castellani Pollidori si mostra pienamente persuasiva è intorno ai difetti del testo. Il *DL* non venne mai pubblicato, e fu tenuto tra le mani dal Machiavelli « molte volte ». Questa preziosa testimonianza del figlio Bernardo potrebbe indicare un processo compositivo in più fasi, che verrebbe da collegare con gli sviluppi del dibattito sulla lingua: la farraginosità di alcuni passi è indizio delle incertezze dell'autore, della provvisorietà di alcune soluzioni. E' ragionevole pensare che il testo abbia subito deterioramenti durante la sua transmissione. Tuttavia sembra un poco semplicistico ridurre, come fa la Castellani Pollidori, tutte le oscurità a « guasti meccanici e transcuratezza e faciloneria di copisti ».[16] Accogliendo anche suggerimenti di Giorgio Inglese, la studiosa enumera i passi che fanno difficoltà: il pf. 17, con la probabile lacuna dopo « guastada » e quelle molto più circoscritte dei pff. 9 e 61; l'incongruenza del pf.33, dove

il dettato suona diverso da come ci si aspetterebbe; la frammentarietà dell'enunciato (e quindi della logica) al pf.8, per il quale l'editrice parla genericamente di « deformazione dell'originale » non risolvendosi in verità per una correzione o per l' « inserzione d'una postilla marginale d'altra mano ».[17] Ma di fronte all'oltranza antidantesca delle due frasi dei pff.50 e 51, « et vedrai che, se alcuno s'harà da vergognare, sarà più tosto Firenze che tu » e « non havendo fuggito questo (il modo compositivo « goffo », « porco », « osceno »), che dishonora *tutta* l'opera tua, ecc. », non può astenersi dall'annotare che « esse non giovano a quel che si vuole dimostrare », e formula cautamente l'ipotesi che esse « siano state aggiunte in margine, a un certo momento, da una mano che voleva rincarare la dose ». Per la Castellani Pollidori una simile eventualità va circoscritta al passo indicato, ma va riconosciuto ch'essa può avere implicazioni generali, mettere in forse la nostra ricostruzione del processo formativo dell'operetta: come il Martelli ha subito replicato.[18] Resta però che il senso di un siffatto intervento di altra mano continua ad apparire molto nebuloso, come del resto la personalità del continuatore, o manipolatore, del Machiavelli.

Lo Stoppelli si è concentrato sul rapporto di dipendenza tra il *DL* e la *Risposta* di Ludovico Martelli all'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* del Trissino: suggerendo di considerare machiavelliana una parte sola dello scritto, e di far dipendere da essa l'elaborato di Ludovico Martelli. L'altra parte, consistente nei pff. 22–26, 35–51 (il vero e proprio dialogo tra Niccolò e Dante) e 79–80, tradirebbe la mano di un raffazzonatore per la minore originalità delle argomentazioni, e presupporrebbe la *Risposta* di Ludovico Martelli. Lo Stoppelli cerca, insomma, un punto di equilibrio tra le opposte tesi, accreditando il Machiavelli di una parte dell'operetta: non illumina molto, però sul falsario.[19] Né il rapporto di dipendenza tra il *DL* e l'intervento di Ludovico Martelli sembra richiedere tanta sottigliezza. E' preferibile pensare a questo proposito, contro la Castellani Pollidori e seguendo il Dionisotti integrato dal Trovato,[20] che il Machiavelli abbia scritto il testo nello stretto giro di giorni a cavallo tra il settembre e l'ottobre del 1524 e prima della *Risposta*, che è riconducibile al novembre-dicembre di quello stesso anno[21] (l'*Epistola* del Trissino è dell'ottobre-novembre). La « disputa nata più volte ne' passati giorni » riferita da

Niccolò al pf.5 del *DL* è da identificare in sostanza con discussioni linguistiche tenute nella cerchia fiorentina, dove taluni sembravano influenzati dalle idee italianistiche del Trissino: che in quel tempo poteva divulgare oralmente a Roma parti del *De Vulgari Eloquio* dantesco (da lui volgarizzato non prima del 1529), animando un dibattito echeggiato anche a Firenze. L'operetta del Machiavelli non è replica diretta dell'*Epistola* trissiniana: e conoscendo la *vis polemica* del grande fiorentino non si dubita che ove il bersaglio fosse stato individualizzato, del letterato vicentino sarebbero stati fatti nome e cognome.[22]

Le idee che leggiamo nel *DL* sono state dunque formulate per primo dal «*quondam* segretario».[23] Si ha però ragione di credere che il Machiavelli le ritenesse una sorta di getto: materiali di lavoro già disposti consequenzialmente, e tuttavia suscettibili di ordinamenti meno affrettati.[24] Alla stampa dell'*Epistola* trissiniana Niccolò dovette poí trovarsi spiazzato: costretto a una revisione completa delle sue pagine è pensabile che preferisse passare il suo Discorso non ancora limato a Ludovico Martelli, incoraggiandolo a prendere le difese del fiorentino. Allo stesso modo, quando nel settembre del '25 uscirono le *Prose* del Bembo, il Machiavelli dovette trovarsi di fronte alla prospettiva di pubblicare un opuscolo linguisticamente antidantesco che avrebbe fatto il gioco degli avversari dell'Alighieri, e che si limitava a ripetere gli ormai noti argomenti del compagno di parte.

Il « vendemmial negozio » entro il quale il Machiavelli scrisse, dunque, è quello del '24 piuttosto che quello del '25, sul quale invece i più tra i sostenitori della paternità machiavelliana dell'operetta si orientavano. Una datazione del genere pare in grado di accordare molti elementi del *puzzle*: nemmeno la nota questione dei « bigonzoni » costituisce un problema irrisolubile. A quanti hanno sostenuto la dipendenza del *DL* dalla stampa romana dei *Suppositi* ariosteschi -dove il termine è impiegato- del 27 settembre del '24, si può far osservare, seguendo il Chiappelli, il Dionisotti e il Trovato, che Niccolò avrebbe potuto leggere la commedia in un'edizione precedente o perfino in un testo manoscritto.[25]

A conti fatti emerge che lo studio del *DL* reclama un'equilibrata e leale ponderazione di tutti i dati acquisiti dalla ricerca collettiva, imponendo la rinuncia ad ogni metafisico convincimento della machiavellianità o fella natura mistificatoria (e magari burlevole) dell'operetta.

A tali condizioni i discorsi possibili su questo Discorso di Niccolò sono molti e diversi. A noi preme rifarne uno. L'eccesso antidantesco dei pff. 50–51 è in effetti sospetto; ma è oscuro, molto più oscuro il senso di qualsiasi successiva aggiunta di un'altra mano. Buona filologìa — potrebbero insegnarcelo altri studi proprio di Mario Martelli—è quella nemica della pigrizia intellettuale e delle facili certezze. In concreto, non ci si deve sentire obbligati a ricondurre al « *quondam* segretario » questo scritto dispettoso per il fatto che sotto il nome del Machiavelli si ordinano una quantità di nozioni di storia della lingua e della cultura letteraria altrimenti disperse nella frammentarietà di un testo in cerca di un autore e di una data. Ma non si vede perché dover rinunciare a guardare all'operetta come ad un falso troppo ben fatto per essere effettivamente un falso. Come ad una mimesi troppo sapiente della personalità stilistica di Niccolò (anche nelle parti che lo Stoppelli gli sottrarrebbe, pur se l'oltranza dei pff. 50–51 turba) perché si cessi di nominarlo.

Filippo Grazzini, *UCLA*

Note

1. Sia consentito precisare che questa rassegna esce a una certa distanza dalla sua redazione, e che dei più recenti contributi non sempre si è potuto tenere debito conto. Il dato di fatto che gli utenti del presente contributo saranno *in primis* (ma auspicabilmente non solo) americani, lettori forse un poco meno informati dei problemi sempre nuovi che l'operetta sembra porre (sullo scritto i molti, competenti e operosissimi italianisti statunitensi hanno in effetti finora taciuto) ha indotto a maggior ragione a presentare lo *statuus quaestionis* diffondendosi sugli aspetti generali prima di sostare su punti specifici. La finalità delle pagine seguenti è anche propedeutica, e si richiede un continuo riferimento ai due studiosi che più sistematicamente si sono applicati al *DL*, dandone un'interpretazione complessiva: Ornella Castellani Pollidori e Mario Martelli. Si offrono comunque aggiornamenti bibliografici estesi al 1984 e al 1985, augurando che nuovi investigatori s'incoraggino a mettersi al lavoro. Per economia tralasciamo questioni pure interessanti, come le modalità di costituzione dello *stemma codicum* da parte di taluni (l'Inglese, il Trovato, l'Ageno) e gl'interrogativi che ha suscitato l'evasività di Giuliano de'Ricci nell'annotare l'entrata in possesso del testo machiavelliano. Né ci attardiamo a ricordare che il dibattito intorno al *DL* affonda le sue radici in un passato remotissimo, la *Difesa della lingua fiorentina a di Dante* di Carlo Lenzoni datandosi al 1556 (lo studio-base in tempi moderni, di Pio Rajna, è del

1893). Ci basta qui rimandare innanzitutto all'eccellente edizione che del testo ha dato, con un'introduzione importante, Paolo Trovato: Padova, Antenore, 1982. Il Trovato allestisce la bibliografia più ricca che in tema si conosca. Rimandando in generale ad essa, precisiamo comunque che gli articoli ai quali espressamente ci riferiamo sono: della Castellani Pollidori *Niccolò Machiavelli e il « Dialogo intorno alla nostra lingua »*, con un'edizione critica del testo (Firenze: Olschki, 1978), *Nuove riflessioni sul « Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua » di N.M.* (Roma: Salerno Editrice, 1981), « Ancora a proposito del *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua di N.M.* », *Studi linguistici italiani*, IX (1983), pp. 89–104; di Mario Martelli *Una giarda fiorentina. Il « Dialogo della lingua » attribuito a N.M.* (Roma: Salerno Editrice, 1978), « Paralipomeni alla giarda: venti tesi sul *DL* », *Filologia e Critica*, IV (1979), pp. 212–279, « Questioni di filologia attributiva », *Lettere Italiane*, XXXIV (1982), pp. 232–244; F. Chiappelli, *M. E la lingua fiorentina* (Bologna: Boni, 1974); S. Bertelli, « Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenza cosimiana », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVIII (1976), pp. 249–283; C. Dionisotti, *Machiavellerie* (Torino: Einaudi, 1980), pp. 267–263; C. Grayson, « Questione aperta. Ancora sul *Dialogo* ecc. », *Studi e problemi di critica testuale*, XIX (1979), pp. 113–124; G. Inglese, « Nota su alcune recenti edizioni machiavelliane », *Cultura neolatina* XXXIX (1979), pp. 180–190 e « M.nel *Dialogo* », *La Cultura*, XVIII (1980), 283–297; L. Petrucci, « Recensione » a Castellani Pollidori 1978, *Annali Scuola Normale Pisa*, s. III, IX (1979), pp. 2003–2009; P. Stoppelli, « Recensione » a Castellani Pollidori 1978 e Martelli 1978, *Belfagor*, XXXIV (1979), pp. 599–604; R. Ridolfi, « Una giarda del Machiavelli », *La Bibliofilia*, LXXX (1978), pp. 241–245 e *Corriere della Sera*, 6 Gennaio 1979. Successivi all'edizione Trovato sono usciti G. Inglese, « Forte spingava (II) », *La Cultura*, XX (1982), pp. 201–204; J. Gacic- S. Ceh-Tomasic, *Contributo all'analisi delle concezioni del M. sulla lingua*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Atti del X congresso A.I.S.L.L.I. (Firenze: Olschki, 1982), pp. 419–428; B. T. Sozzi, « Recensione » a Trovato 1982, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLX (1983), pp. 599–606; F. Ageno, « Due note testuali sul *DL* del M. », *Studi di Filologia Italiana*, XLII (1984), pp. 161–164. Nella bibliografia elencata dal Trovato non è riportata una recensione notevole a Martelli 1978, di G. Ulysse, *Cahiers d'Etudes Romanes, Université de Provence, Aix*, V (1980) pp. 170–173. Recentissimi, infine, sono il parere espresso incidentalmente—ma lo studioso è un caposcuola—da Ignazio Baldelli nel saggio suo e di Ugo Vignuzzi, *Filologia, linguistica, stilistica*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, IV (Torino: Einaudi, 1985), p. 452 n. (« sull'attribuzione del *Dialogo* al M. non ho dubbi »), e la recensione a Trovato 1982 redatta da M. Tavoni, *Rivista di Letteratura Italiana*, II 1984), pp. 563–586: segnalatami quest'ultima dal prof. Francesco Bruni, che ringrazio del gesto cortese.

2. Cfr. *Nuove riflessioni*, cit., pp. 50–52 e 83. Un accenno simile già in Ridolfi, « Una giarda del M »., cit., p. 243.

3. Cfr. *Una giarda*, cit., soprattutto alle pp. 27–74.

4. Cfr., tra gli altri, Castellani Pollidori, *Nuove riflessioni*, cit., p. 66 n. Una connessione tra fiorentinismo linguistico e fiorentinismo politico sembra individuabile in

un passo del Landino (I.102.II.22) che la Castellani Pollidori riporta dall'edizione degli *Scritti critici e teorici*, a c. di R.Cardini, 2 voll. (Roma: Bulzoni, 1974), nelle *Nuove riflessioni*, cit., p. 81.

5. Cfr. *Una giarda*, cit., p. 44.

6. E' comunque difficile cogliere nel Machiavelli, intorno a Cesare e Bruto, una posizione netta. Si vedano le riserve dell' Inglese, « M. nel *Dialogo* », cit., p. 287 n.3, a Castellani Pollidori 1978, e di questa le *Nuove riflessioni*, cit., pp. 73–77. La studiosa fa comunque osservare che un riabilitato dei Medici come il Machiavelli degli ultimi anni difficilmente avrebbe conservato l'accenno a Bruto in sede di stampa.

7. Cfr. Castellani Pollidori, *Nuove riflessioni*, cit., pp. 48–49 e, sulla competenza linguistica del Machiavelli in generale, « Ancora a proposito », cit, pp. 97–100.

8. Cfr. alcune delle « Venti tesi » del Martelli, cit.: ad es. la n.9, pp. 229–234.

9. L'ipotesi di un falso è stata fatta per primo, con minor ricchezza argomentativa, dal Bertelli, « Egemonia », cit: saggio che del resto mira non al *DL*, ma alla determinazione di un rapporto tra politica e cultura nell'età cosimiana.

10. Cfr. « Questione aperta », cit., pp. 121–123. Per il Grayson si tratta, se di altri dal Machiavelli, di un falsario inteso a ingannare i patiti di Niccolò. « In che mai consista la burla o giarda, perché, da chi e contro chi e contro chi sia stata perpetrata » si domanda, incredulo, anche il Dionisotti, *Machiavellerie*, cit., p. 269 n.

11. Cfr. G. Inglese, « Nota su alcune recenti edizioni », cit., p. 187.

12. Cfr. *Una giarda*, cit., pp. 138–157 e, *contra*, le *Nuove riflessioni* della Castellani Pollidori, cit., pp. 56–59.

13. Cfr. la recensione dello Stoppelli, cit., p. 602.

14. Cfr. *N.M.*, pp. 50–88, e *Nuove Riflessioni*, cit., p. 20 sgg (e a p. 59 delle stesse è la suggestiva ipotesi che il Borghini conoscesse il testo del *DL* perché era amico di Baccio Valori, copista di parte dell'operetta). Saggiamente, tuttavia, G. Inglese richiama alla prudenza nell'adozione della categoria di somiglianza stilistica. Egli ha infatti segnalato riscontri tra lo scritto e non solo il Borghini, ma anche il Gelli: cfr. « Machiavelli nel *Dialogo* », cit., p. 284 n.1.

15. Cfr. *Nuove riflessioni*, cit., pp. 26–27. Il Tavoni, nella recensione cit., p. 575, parla di un « M.estemporaneamente linguista ».

16. Ivi, pp. 78–79, ove sono discussi i punti controversi elencati di seguito nella nostra rassegna.

17. *Ibid.*; e cfr. in precedenza alle pp. 30–31, dalle quali citiamo le ultime parole. Si veda in aggiunta « Ancora a proposito », cit., pp. 100–101.

18. Cfr « Questioni », cit., p. 235 e sgg.

19. Quanto all' Inglese, egli si situa in certo modo a metà strada tra lo Stoppelli e il Martelli. Al primo lo accomuna la convinzione che un *quid* machiavelliano si conservi nello scritto; egli opina tuttavia che la presenza di Niccolò sia avvertibile non nei luoghi precisi segnalati da Stoppelli, ma *passim*. « Il continuo oscillare della 'qualità' del testo » gli fa credere a « un originale frammentario, comprendente brani compiuti, glosse, appunti per memoria »: un lavoro impostato secondo una modalità tipica del M. pensatore e scrittore. Al Martelli, d'altro canto, l'Inglese si avvicina ipotizzando

l'intervento « di un linguista tardo cinquecentesco come il Borghini o il Varchi, utilizzato qua e là per dare forma e continuità » alle pagine, e quello di un « estensore o raffazzonatore finale: ideatore del falso, antidantista di levatura castravillesca, inesperto e affrettato tanto da lasciare in bella vista i segni del suo lavoro di taglio e di cucito ». Cfr. « M. nel *Dialogo* », cit., pp. 284 n. e 293.

20. Cfr. l' *Introduzione* del Trovato alla sua edizione cit., pp. XXX–XXXVI.

21. Lo Stoppelli data la *Risposta* di Ludovico Martelli al gennaio 1525: cfr. la sua recensione, cit., p. 603.

22. Del Trovato va ricordata anche un'altra precisazione, a p. 22: nel *DL* il titolo del testo dantesco al quale si fa riferimento al pf. 22 è *De Vulgari Eloquentia*, quale Niccolò poteva trovare in fonti precinquecentesche (e già nella *Cronica* di Giovanni Villani); la titolazione *De Vulgari Eloquio* entrò in uso nel primo quarto del Cinquecento con il manoscritto del Trissino.

23. Il Trovato afferma che sotto l'aspetto formale l'operetta ha precedenti agevolmente rintracciabili, e che il sapere linguistico in essa depositato è non solo notevole di per sé, ma coerente con una tradizione di Studi. L'impianto del *DL*, dove un dialogo s'incastona in un discorso secondo un criterio solo apparentemente arbitrario, rispecchia lo schema delle orazioni deliberative della letteratura classica. La nozione di sistema fonomorfologico (che restando costante permette al fiorentino di accogliere forestierismi senz'alterarsi) è, inoltre, idea potente, e la sua originalità non è pregiudicata dal nesso con l'*Ars Poetica* oraziana e con testi di retorica classica e umanistica. Lo studioso può così desumere che il lavoro non si rivela né strutturalmente difettoso, come giudicano quanti vi scorgerebbero l'accavallarsi di più mani, né concettualmente così avanzato e indipendente da una tradizione di pensiero da dover essere stato composto assai oltre gli Anni Venti: conclusioni favorevoli alla tesi della paternità esclusivamente machiavelliana: cfr. nell'*Introduzione* del Trovato le pp. XXXIX–LV.

24. Insiste sul carattere di « testo poi mai rifinito », operetta rimasta ad una « fase embrionale e fluida » il Tavoni, nella sua recensione, cit., pp. 567 e 576. Egli soggiunge che la cultura linguistico-retorica ostentata nel *DL* sembra rifarsi agl'insegnamenti della scuola (il rispetto delle regole fissate dagli *auctores*, presupposti—come abbiamo appena visto—dal testo), e che ciò avvalora l'ipotesi, formulata sempre a p. 567, di una composizione senza l'ausilio di opere di consultazione. Il Machiavelli, cimentandosi estemporaneamente con il problema linguistico in villa (si ricordi ancora la determinazione temporale « in questo mio vendemmial negotio » del pf.7), poteva pensare di rinviare riscontri ed emendamenti ad una fase successiva.

25. Cfr. Chiappelli, *M. e la lingua fiorentina*, cit., p. 159 n., Dionisotti, *Machiavellerie*, cit., pp. 310–311, e l'edizione del Trovato, cit., p. XXXIII n.56. Un fatto va ribadito: la rarità di stampe primocinquecentesche oggi superstiti di opere a quel tempo popolari autorizza a immaginare che di un testo siano esistite edizioni ora non documentabili. In aggiunta il Machiavelli avrà potuto verosimilmente spingere il suo interesse per l'opera dell'Ariosto, collega e rivale nel comporre comico, fino al punto di arrivare a porre lo sguardo su un manoscritto dei *Suppositi*. Per il Petrucci,

nella cit. recensione, p. 2006, il richiamo ai « bigonzoni » e agli altri termini ariosteschi non vale propriamente da citazione testuale, ma da riferimento a memoria. Questo peraltro potrebbe anche confermare la provvisorietà di una redazione del *DL* consistente in pura dinamica di pensiero, senza il soccorso e la mediazione di libri e documenti.

Recent Publications in the Field of Italian Cinema

To date the best introduction to Italian cinema available in English is Peter Bondanella's *Italian Cinema from Neo-realism to the Present* (Ungar, 1983) of which Fellini himself has said: ". . . a very good book, and an accurate one." The material in the Bondanella text is centered around a selection of representative films which are discussed at length and presented in their historical and cultural context. This focus helps the reader orient him/herself and is essential for the newcomer to the rather vast subject of Italian film production. For those who might be interested in tracking down a copy of a film, Bondanella's section on rental information will undoubtedly prove quite valuable.

A more recent attempt on the same subject is Mira Leihm's *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present* (UC Press, 1984). Liehm's text, while offering a large section on the generally neglected early Italian film (1930–42) and a greater emphasis on Italian cinema before 1952, not to mention a wide selection of photographic illustrations (147 in all!) ends up resembling more a compendium of names and titles while providing only brief descriptions and superficial analyses of the films themselves. In addition to the standard text bibliography, Liehm includes a four page bibliography of articles on the subject of Italian film (although it is indexed by author and not by subject, which would have been more useful), a list of published screenplays and an accurate index of the film titles and their English translation.

A rather disappointing attempt at presenting the more recent Italian film production is R. T. Witcombe's *The New Italian Cinema. Studies in Dance and Despair* (Oxford University Press, 1982). Meant clearly for the already initiated, Witcombe's text focuses on comparisons between the following directors: Antonioni-Ferreri; Bellocchio-Cavani; Bolognini-Bertolucci, Pasolini-Fellini, Rosi-Petri, Olmi-Taviani, Visconti-Wertmüller, with a final chapter devoted to Franco Brusati,

Tinto Brass, Giuseppe Bertolucci, Peter Del Monte, and Nanni Moretti. While worthwhile for the information regarding filmmakers who are lesser known in the U.S. such as Liliana Cavani, Marco Ferreri and Nanni Moretti and for its presentation of the work of some of Italy's newcomers to the director's role, the work is seriously marred by a discourse which, although at times quite original, gets bogged down in lengthy and often marginal quotations, oblique references, imprecise recountings of plot and interpretations which are at best opinionated. Witcombe's work is also frightfully laden with misspellings of the names of directors, actors and actresses, and producers. Nanni Moretti has become Nano Moretti (in Italian *nano* means dwarf!); Shirley Stoler, probably due to her role as the German commandant in *Seven Beauties*, has had her last name changed to Stöler, while Lina Wertmüller has lost her umlaut in the shuffle. Not even Dino De Laurentiis was able to keep both of his "i"s. Errors appear even in the original titles of films and literary works, with sometimes humorous results: *Ciao Maschio* has been changed to *Ciao Maschler* and the translation, which is *Bye, Bye, Male* appears as *Bye, Bye, Monkey*; *La moglieamante* has been changed to *La mogliamente*, *La macchina cinema* to *La maccina cinema* and *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* to *Le ultime lettere di Jacobo Ottis*. (Poor, poor Ortis!) To the long list of misspellings one must also add serious lacunae and obvious errors. For example in comparing novel and film versions of *The Conformist*, the author does not even mention Bertolucci's use of a complex structure of flashbacks and claims that what Anna and Giulia dance in the film is a conga (a cuban dance) instead of a tango! All told these problems are not only quite annoying but end up compromising the integrity of a text which seems to have gone from manuscript to printed page without the necessary revisions.

Those interested in the roots of the neorealist movement in Italian film after W.W.II will find Marcia Landy's *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931–1943* (Princeton University Press, 1986), quite useful. Landy follows the thesis of leading Italian film theorists Gian Piero Brunetta (*Cinema italiano tra le due guerre: Fascismo e politica cinematografica*, and *Storia del cinema italiano 1895–1945*) and Lino Micciché (« Il cadavere nell'armadio » in *Cinema italiano sotto il*

fascismo) who contend that the neorealist "revolution" actually had its origins in fascist film, despite the movement's own mythical claim to "newness." Before 1945 the reclamation of reality had in fact already begun: and films had been made both on location and with nonprofessional actors. Neorealist films, as Landy demonstrates, are not a dramatic rupture from the films of the fascist *ventennio* but continue many of their concerns. Studies such as this are an attempt to fill a noticeable gap in the history of Italian cinema and to contribute to the understanding of fascist discourse and the manner in which it was encoded in films of the thirties and forties. In her analysis of many fascist film plots Landy focuses in particular on the prominence of the fascist rhetoric devoted to youth, the representation of women, and the dominant images of men who were often presented in the context of a quasi-religious pattern of conversion. In the second section of her book the author analyzes three genres: the historical film, the comedy, and the melodrama to determine the ways in which the uses of history, the role of work and leisure, and the presentation of the family are incorporated in the films of that era. The examination of these films does not offer us a picture of life as it was during the fascist era but many myths and strategies that were used, often self-consciously, to "naturalize experience, to create a sense of the way things are."

The films that Landy discusses are difficult to screen, not only in the U.S. but in Italy as well because they have generally been overlooked and dismissed as propaganda. Since most readers will have seen few, if any, it is quite disappointing that the text only includes 11 photographic illustrations.

Two monographs published recently on the work of Bertolucci and Antonioni are Robert Phillip Kolker's *Bernardo Bertolucci* (Oxford University Press, 1985) and *Antonioni, or the Surface of the World* by Seymour Chatman (UC Press, 1985). Robert Kolker (author of *The Altering Eye* and *A Cinema of Loneliness*) traces Bertolucci's development from *La commare secca* (1962) to *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981) focusing on structure in each of his nine feature films, and on the director's continual quest for new forms of expression. The text is organized on a middle course between a chronological and an achronological reading of the film in order to privilege the analysis of formal structure. The

last chapter attempts to fit the analysis within the context of Godardian influence, Oedipal patterns, political issues, and an experimental feminist perspective. Of particular interest is the introduction in which Kolker discusses the question of *auteur* as defined by the relationship between text (and other texts)—author, critic, and audience. Also noteworthy is the author's original analysis of the filmmaker's crucial use of music, especially of Verdi compositions.

Seymour Chatman (author of *Story and Discourse*) presents Antonioni's films in a strictly chronological order, from the early documentaries of the 1940s to his latest works, focusing especially on the classic films of the 1960s: *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, and *Deserto rosso* which reveal Antonioni's keen interest in architecture and photography. Although Chatman's interpretation of the filmmaker's work is not essentially a new one, highlighting Antonioni's post-modernist concern with the potential of the camera as opposed to film narrative, it is accurate, complete and well constructed. The author focuses on Antonioni's "visual minimalism" and the "appearance of things"—as the title suggests—the surface of the world as seen by the director. The volume is replete with photographic reproductions, extensive notes, a complete filmography (which includes the director's work as assistant director, producer, and screenwriter) and a vast bibliography. In the words of Peter Bondanella, Chatman's monograph "immediately outclasses anything else available on Antonioni in any language."

Completing the series of newly released monographs on Italian directors is the second edition of Edward Murray's classic study on Fellini and his work: *Fellini the Artist* (Ungar, 1985) originally published in 1976 and now available in paperback for the first time. The second edition is brought up to date with a chapter on Fellini's four films since 1976: *Fellini's Casanova* (1976), *Orchestra Rehearsal* (1979), *City of Women* (1981) and *And the Ship Sails On* (1984). Also included are a revised filmography and bibliography. While a separate chapter is devoted to each of the preceding 15 films, the latter films are discussed in one brief chapter, so the analysis remains very superficial. Especially for *And the Ship Sails On* the reader will be disappointed. Even the still photograph from the film leaves the reader wondering who the "fellow passenger" Orlando is talking to really is. The young woman dressed in white cannot help but remind us of the pure, spiritual and

natural Paola of the closing shots of *La Dolce Vita*. Although Edward Murray has not added significantly to his initial project, the text remains a valuable and sound introduction to the great maestro and his work up to 1976. Despite the new edition the closing sentence of the text has yet to be corrected: "*ciao, il poeta*" should be of course "*ciao, poeta.*"

Peggy Kidney, *UCLA*

REVELLI, NUTO, *L'anello forte (La donna: storie di vita contadina)*, Torino: Einaudi, 1985, pp. 95 (intro.) + 502.

Nuto Revelli's seminal work as a pioneer oral historian over the past several decades, documenting *contadino* culture in Northern Italy (specifically the Cuneo area) is of the highest caliber. It presents a reality often obfuscated, either by the Romantics of the last century and their presentday epigones, or by the radical left which insists on countering excessively rosy portraits with equally distorted visions of unmitigated bleakness. R. corrects such misconceptions and misrepresentations through the only legitimate means: direct interviewing of that strata of society—"vinti" only insofar as these people follow a way of life largely superceded by modern society and its *ragion di mercatura*. Yet, balanced as his microbiographies may seek to be, there is no glossing over the fact that the overall mosaic or portrait of life they form is essentially dark: the depopulation of the countryside, the utter and abject poverty and isolation of scattered and aging *contadini* eking out an existence in a landscape the uncareful observer would call abandoned. R. is hauted by this dying culture, the tragedy of the broken lines of culture's transmission between generations, the desecration of a traditional way of life due to urbanization, blind industrialization, the power of mass culture, political indifference and ignorance (both of the right and the left).

The theme of war, an obsession for well over 20 years, prompted R. to seek out the truth as told by the forgotten world of the *contadini*. W.W.II remained everywhere present decades after the fact; its psychological and economic wounds had not healed. To R., a former officer, the massacers, the lunar landscape of the Russian retreat were

memories rekindled: a dusty crust of bread, like a Proustian madeleine, sufficed to recall the hunger of years ago. Following *La strada del davai* (Torino, 1966), *L'ultimo fronte* (Torino, 1971), told in letters written by *alpini* to their families,[1] constitutes a precious testimony of the war as seen from "below." Where R. searched he discovered that the war remembered and the war of poverty lived, were intimately tied and that the "other" war, like the "other" side of the economic "miracle" of Italy's boom years, needed chronicling. Without wishing to create a myth of the old rural culture, nor to indict industry and "progress" wholesale, an equilibrium between agriculture and industry was a guiding ideal of those years invested in documenting *Il mondo dei vinti: testimonianze di vita contadina* (2 voll.: 1. la pianura, la collina; 2. la montagna, le langhe; Torino: Einaudi, 1977). These were the years in which R.'s work began to receive the wide acclaim and readership it merited. The volumes were soon followed by a photographic exhibit which eloquently protrayed the many faces of that world (cf. catalogue: *Immagine del « mondo dei vinti »*, photographed by Paola Agosti texts by Nuto R., Milano: Mazzotta, 1979). The highly readable and gripping 2–3 page first-person narratives vary greatly in tone and topic, and the convenient index of titles beckons the reader on: from pathos (*Sì, sappiamo di essere abbandonati*; *La mia stalla era piena di lacrime*; *Era già un lusso la polenta*), to black humour (*Io in guerra sparavo al cielo! Con la prepotenza non si acchiappano nemmeno le mosche*), to the surreal (*Mia madre mi ha venduta per poche pagnotte di pane*—referring to child labour practices; *Quante trecce ho tagliato a Udine!* referring to the practice of young girls selling their hair to wig makers for pay), to the literarily intriguing (*Ho letto Pavese e Fenoglio, anche quella è storia, è storia nostra* or better still *Quel rompiballe di D'Annunzio!*).

The predominance of war and political themes, which here form the circa 400-page distillate of thousands of hours of recorded interviews likely reflects the male perspective which heavily dominates. It became evident to Revelli—as it eventually does to any field researcher working especially in rural areas—that the female voice is often silent (or silenced) in deference to husbands, that it is « scontato che la parola spettasse all'uomo ». *L'anello forte* was conceived to redress this imbalance, to seek out yet an "other" side of the truth as seen through

female eyes. This stout 600-page volume (with an important introduction by Revelli) should be considered a sequel to the *Mondo dei vinti*, with which it conforms in style and format. Like its predecessor, *L'anello forte* is a distillate of years' field research, intelligently edited, and with a rare sensitivity in handling the language problem. The largely dialect recordings are translated into Italian while retaining as much of the original syntax and idiosyncrasies as possible, yet where dialect and Italian are incompatible, or where there is a particularly significant phrase or term, the original is left in the text (in italics) and an Italian equivalent placed at the bottom of the page—these are not so frequent as to be distracting. [E.g. *L'è mac na fümela. Eh, l'è sensa cua. U cugnom as perd* : 'È solo una femmina. Eh, e senza coda. Il cognome si perde'; *l'om 'd mia madona e le masnà* : 'l'uomo di mia suocera ed i bambini'; *matota* / 'bambina'; *vaché* / 'servo di campagna'; *ciabutin* / 'piccolo podere'; *ciabra* / 'vendetta contadina'.] A glossary would, nonetheless, have been very useful! It is daunting to note that six years of collecting, two of reordering the material went into this volume alone and that one hour of recording corresponds to approximately three hours of transcription—naturally justifying R's team of collaborators.

L'anello forte is rich and fascinating, revealing a reality of which surely few readers under fifty will be aware. The brutality of daily life—often the premise or substance of many a fairy tale—is not a fantasy for those born at the turn of the century, but a fact—only the happy ending would be fantasy! The autobiographies tell of the fear and ignorance about sexual relations, the shame of pregnancy even for married women, the fact that most women worked up till the moment of delivery (often alone in the fields), and later required absolution for their sin. They tell of incest, family tyrannies of all sorts (especially that of cohabitation with in-laws; conjugal sexual violence), arranged marriages, and the relatively recent phenomenon of "mixed marriages," that is, the unscrupulous 'trade' of Southern women to older Northern bachelors promoted by "piazzisti," men who sold photographs (with addresses) of eligible women (many mere girls) extolling their virtues as hard workers who complained little and were happy with minimal comforts—in sum, the stuff of excellent farm wives. These women (and the recent emigration from the South in general), R.

credits with revitalizing the *contadino* culture of the North—but at great personal cost! This phenomenon creates a curious first in the history of Italy—« la storia delle due Italie contadine che si incontrano ». High infant mortality, large families and child labour (beginning often at the tender age of 5) are particularly wrenching: children were actually auctioned in Barcelonnette (France) or Prazzo (Italy) once a year by their parents to work as herders, servants or gatherers, and were not infrequently mistreated or starved by their employers. Resorting to selling one's braids, or hiring oneself out as a wet nurse were other attempts at acquiring income. The testimonies regard the widest range of topics from diet (essentially polenta, potatoes and chestnuts), to the various wars (« Anche noi abbiamo fatto la guerra »), to the practice and forms of magic and healing, to emigration (especially to France which was, until the Fascist era, considered a second country to the Cuneensi), to politics.

« Saper ascoltare è un 'mestiere' che stanca, che logora » R. confesses, but, judging from a commitment that spans decades, R. is indeed indefatigable. He is also acutely aware of professional ethics to which others, unfortunately, only pay lip-service: « Tra le regole che mi impongo quella del rispetto umano è la regola che osservo con più rigore. » Hence, anonymity where a testimony may compromise the interviewee, hence open *dialogue* rather than sterile questionnaire or barrage of rapid-fire questioning (the supposed "aseptic" interview, R. rightly notes, is a mirage). R. is sympathetic to the culture without being cloying, honest in his objectives and not afraid to cast negative judgment (on 'piazzisti' or anti-South bigots) or positive (on the strong, affirmative Southern woman); he is compassionate while retaining a certain pragmatism about the 'solutions' to the *contadino/operaio* problem. R.'s is a deeply pondered *oeuvre* which resists the facile conclusions of the "paracadutisti," those numerous dilettanti and scholars alike who presume to know all before they hit ground!

R.'s work is no less a monument to those communities whose story it finally tells, than it is a rich source of 'data' for scholars of all sorts, from folklorists to social historians. In any case, it is sure to move—as it did this reader.

Luisa Del Guidice, *UCLA*

Notes

1. cf. also the recent collective Emilian study by Fabio Foresti, Paola Morisi, Maria Resca (ed.), *Era come a mietere*, S. Giovanni in Persiceto, 1983, and for Lombardy: Sandro Fontana, Maurizio Pieretti (ed.), *La Grande Guerra* (Operai e contadini lombardi nel primo conflitto mondiale), [Mondo popolare in Lombardia, Vol. 9].

DE' MEDICI, LORENZO, *Ambra (Descriptio Hiemis)*. Introduzione, testo e commento a cura di Rossella Bessi. Firenze, Sansoni, 1986, pp. 132.

Reduce da un impegnativo cimento con i quattro testi noti della *Nencia da Barberino* (pubblicata presso la Salerno Editrice nell'82), e dopo aver pausato l'esercizio della filologia in atto con un'opera manualistica (la sicura *Guida alla filologia italiana* scritta con un partner del valore di Mario Martelli è dell' 84), Rossella Bessi compie una nuova, felice ricognizione nell'area culturale laurenziana. La sua edizione critica dell'enigmatico poemetto del Magnifico, ora persuasivamente datato ad uno degli anni disponibili tra il 1474 e il 1485, si raccomanda per più ragioni:per l'accurato confronto dei testimoni manoscritti (cinque fiorentini e uno napoletano) e delle stampe; o per l'acribia usata nel corredare il testo di due fasce di apparato, la prima con le varianti dei codici noti, la seconda con le varianti della vulgata novecentesca (è la stampa del Simioni, 1913), e di una quantità di note, ricche di erudizione e di richiami alla *Introduzione*. Qui la studiosa riflette sull'intrigante compresenza di due impianti nell'operetta: uno descrittivo, la veduta della natura sconvolta dalle intemperie invernali, l'altro narrativo, il mito della ninfa Ambra divenuta la rocciafondamento della villa medicea di Poggio a Caiano. Conducendo una serrata analisi stilistica, e individuando una serie di luoghi critici, la Bessi raggiunge i confini dell'attuale possibile conoscenza in merito al poemetto. Sfugge se le due parti siano nate ad un tempo, o in momenti diversi, con la secondogenita a giustapporsi alla primogenita senza penetrarla in modo effettivamente riuscito; ma è chiaro che nelle 48 ottave dell'opera si coglie, limpida, la personalità di Lorenzo scrittore; vocato alla discontinuità, mitografo, e cultore amoroso dei classici.

Filippo Grazzini, *UCLA*

AA.VV., *Guida allo studio della letteratura italiana*, a cura di Emilio Pasquini, , con scritti di A. Andreoli, G. M. Anselmi, L. Avellini, B. Basile, A. Battistini, B. Bentivogli, L. Bottoni, A. Cottignoli, N. Lorenzini, F. Marri, E. Pasquini, M. Pazzaglia, E. Raimondi, V. Roda, M. Saccenti, P. Vecchi Galli. Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 516.

Questo nuovo testo costituisce un importante contributo bibliografico nel campo dell'italianistica, disciplina caratterizzata dall'ampiezza e varietà degli studi nonchè in continua evoluzione e che dunque necessita di strumenti il più possibile moderni e aggiornati. La presente *Guida*, curata da Emilio Pasquini per Il Mulino, risponde in modo eccellente all'esigenza di un'informazione ricca e variamente articolata, secondo il criterio di apertura e sensibilità, verso gli orientamenti culturali più stimolanti, che contraddistingue questa casa editrice.

Il libro è diviso in due parti, ciascuna delle quali comprende saggi su diversi argomenti , affidati a specialisti del settore. La varietà degli interventi costituisce uno dei pregi maggiori del testo, in quanto garantisce un approccio opportunamente multidisciplinare e testimonia così quanto sia oggi complesso e controverso il concetto stesso di letteratura. La prima parte è dedicata a temi d'ampio respiro (bibliografia generale e collezioni di testi, grammatica italiana, filologia, metrica) come pure a problemi di interesse storico e metodologico (teorie letterarie, analisi formale dei testi, storia della critica letteraria, retorica e poetica, ecc.). È da rilevare in questa prima parte lo spazio e l'attenzione nei riguardi delle metodologie più recenti, presentate in modo esauriente e in un linguaggio facilmente accessibile anche ai non-iniziati. Molti di questi saggi monografici forniscono infatti un'introduzione e un contributo di notevole interesse al tema trattato e l'intento iniziale di informazione bibliografica è spesso occasione di un brillante *excursus* storico-critico sull'argomento.

La seconda parte di questa *Guida* prende in esame i contributi bibliografici di maggior importanza e interesse per lo studio della storia letteraria in Italia. Filo conduttore di questa sezione, ordinata diacronicamente, è la verifica continua, sul piano dell'attendibilità critica, dei testi presentati, da cui risulta un panorama di estremo interesse. Se infatti vengono puntualmente indicati i temi già oggetto di riflessione e di studio, si mette in luce anche ciò che a tutt'oggi non è stato

ancora affrontato e che ben importerebbe sapere secondo i criteri correnti, offrendo in questo modo una notevole quantità di spunti di ricerca.

Nella consapevolezza che la padronanza degli strumenti bibliografici constituisce il fondamento necessario di ogni lavoro serio a carattere scientifico, questa *Guida* potrà essere consultata utilmente, per le sue doti di leggibilità e completezza, sia da chi, privo di una lunga esperienza, si accosta per la prima volta agli studi d'italianistica, sia da chi, pur partendo da una conoscenza più avanzata, desidera essere informato sulle acquisizioni più recenti di questa disciplina, in una prospettiva culturale generosamente aperta agli spunti più nuovi e vitali.

Maria Giovanna Miggiani, *UCLA*

Briefly Noted

P. VERDICCHIO

CECCHETTI, GIOVANNI. *Danza nel deserto*. (Verona: Rebellato Editore, 1985), pp. 124.

Giovanni Cecchetti brings his well hewn poetic language to prose in this volume. The book is divided into twelve titled sections which, although they are meant to be read consecutively, may be taken as short-stories. The overall atmosphere is of a surrealistic attitude, quite apt for the mystical environment that is the desert. This book stands as testimony to the poet's fine ability to move through language. His dance in the desert is that of a shaman who brings words to life on the page.

MONTALE, EUGENIO. *The Bones of Cuttlefish*, translated by Antonino Mazza (Oakville: Mosaic Press, 1983), pp. 70.

In this volume, translator Antonino Mazza brings to the English language reader's attention the poems of Montale's first book *Ossi di Seppia* (1925). These poems may be among the most translated from Montale's corpus, however, for foreign language readers, critics, writers and other translators each new translation reveals new possibilities for the approach to a text. Mazza, recognizing the fact that to attempt to translate the rhymes at any cost would force the verses in directions for-

eign to the original text, has opted for a rhythmical semantic approach. This works well in maintaining the fresh yet scorching quality that Montale transferred from the landscape to his poems. Much like the Mediterranean Sea, with its cooling water and corrosive salt, the poems carry in their refreshing breeze that residue that works its way into the reader's mind, leaving a lasting impression. Mazza successfully retains this effect in his transference of the poems into English.

WLASSICS, TIBOR. *Pavese falso e vero, vita, poetica, narrativa: Correzione degli "espropri" e degli annosi travisamenti.* (Torino: Centro Studi Piemontesi, 1985). pp. 222.

Questo nuovo volume raccoglie testi pubblicati in varie riviste letterarie, fra le quali *Strumenti Critici*, *Italian Quarterly*, e *Italianistica*, che sono qui aggregati ad altri, sulla produzione letteraria ed extraletteraria di Cesare Pavese, non precedentemente apparsi. Il libro apre con il capitolo « Pavese apocrifo: sul canone delle lettere », che serve da chiave al testo, che tratta tutte le opere di narrativa pavesiana una per capitolo. Questo primo capitolo è particolarmente rilevante quando messo a fianco all'ottavo: « Pavese heautontimoroumenos: Dialoghi con Leucò. » Dialoghi con Leucò può infatti essere considerata un'opera apocrifa, un'opera dinanzi a cui la critica « si è per lo più arrestata come dinanzi a un enigma. » Opera però di grande importanza che Gianfranco Contini ha contato « di ruolo analogo, nell'economia dell'opera di Pavese, a quello che le Operetti Morali ebbero per Leopardi o, analogia ancora più calzante, quello che la Vita Nuova ebbe per Dante, » e che ritiene la sua centralità nel disegno del presente volume, situata cioè verso la metà dello studio. Anche interessante il dimostrato tentativo da parte di Pavese di negare alcuni suoi scritti che non rientravano nell'immagine di scrittore « engagè » che egli teneva a mantenere, per esempio *La Spiaggia*. In tutto, questa raccolta di saggi si presta come ottima guida di studi per l'opera narrativa pavesiana, guida che porta alla luce alcune importanti rivelazioni che tendono verso lo stabilire di una poetica pavesiana attraverso correzioni di tipo biografico/artistico che hanno in passato forse detratto dall'opera in vari modi.

PORTA, ANTONIO. *Invasions and Other Poems*. (San Francisco: Red Hill Press, 1986), pp. 127.

This book brings together poems from a previously released volume of translations, *as if it were a rhythm* (Red Hill Press, 1978), with sections from the 1969 work *Metropolis* (Feltrinelli), translated by Pasquale Verdicchio, and more recent work, *Invasioni* (Mondadori, 1984), translated by Anthony Baldry. These are supported by an interview with the poet by Verdicchio and an afterward by Peter Carravetta.

PORTA, ANTONIO. *Passenger (Selected Poems)*. (Montreal: Guernica Editions, 1986), pp. 79.

This volume of some of Porta's longer pieces, selected, translated and introduced by Pasquale Verdicchio, is a fine companion piece to the above publication. "The Sources of Deception" "The Crimes of Poetry" "Passenger" and "The Selection of a Voice" span Porta's poetics from 1968 to 1982, and wind their way through the works of *Invasions* to construct a complete tapestry of this poet's production.

Books Received

Giovanni Cecchetti. *Danza nel deserto*. Poetry. (Verona: Rebellato Ed., 1985).

Alessandro Dell 'Anno. *Il nido delle mie misericordie*. Poetry. (Firenze Hellas, 1985.

Antonio Porta. *Invasions and Other Poems*. Translated by A. Baldry, P. Vangelisti, and P. Verdicchio. (San Francisco: Red Hill Press, 1986).

Passenger: Selected Poems. Translated by P. Verdicchio. (Montreal: Guernica Editions, 1986).

Vittorio Sereni. *Algerian Diary*. Poetry. Translated by P. Vangelisti. (San Francisco: Red Hill Press, 1985).

Santo Tortora. *Poesie del Sagittario*. (Torino: Italscambi, 1985.)

Poesie. (Torino: Italscambi, 1982).

Pasquale Verdicchio. *Ipsissima Verba*. Poems. (Vancouver: Parentheses Writing Series, 1986).

Giancarlo Viviani. *Note e Non*. Poetry. (Firenze: Collettivo R, 1985).

Maurizio Godorecci, editor. *The Empty Set: Five Essays on Twentieth-Century Italian Poetry*. Various authors. (New York: Queens College Press, 1985).

Cultural News 1985–86

I Macchiaioli, Painters of Italian Life 1850–1900:

A highly successful exhibition on the influential 19th century movement instigated by the Italian Department's Mrs. A. Reynolds, who helped curators E. Tonelli and K. Hart (of Wight Art Gallery, UCLA) in its organization. Present at the exhibition were Dario Durbè, Director of the Macchiaioli Archives in Rome, and Albert Boime, Professor of Art History, UCLA. Both experts provided essays for the fine Catalogue published for the occasion.

Festival of Italian Art and Culture

This event developed around the above mentioned exhibition, and included lectures on various aspects of Italian Culture that found direct relation to that period's developments in the visual arts: Prof. Cecchetti's talk on "Italian Literature and the Macchiaioli" was followed by talks on tradition, music, and costume by Prof. Falassi, Prof. Holmes (UC Irvine), and Edward Maeder, Curator of the L.A. County Museum of Art. Various other events rounded off the week.

Poetry Performance

On March 6, 1986 the Italian poet Antonio Porta read from the recently published volume in translation *Invasions and Other Poems* (San Francisco: Red Hill Press, 1986). The poet's Italian reading was complemented by Paul Vangelisti's reading of the pieces in English. The evening opened with introductory remarks by Pasquale Verdicchio on the subject of translation; this was followed by a critical introduction to Porta's work, by Peter Carravetta, of Queen's University. The event, sponsored by the UCLA Dept. of Italian, Beyond Baroque Literary So-

ciety, and the Italian Cultural Institute was held at the Beyond Baroque facilities in Venice, California.

Italian Theater Arts

This very active group, organized by the indefatigable Mrs. Althea Reynolds, of the Dept. of Italian, once again proved its entertainment and educational value with the presentation of *Il Sottoscala*, by Giuseppe Calenzoli, on March 6, 1986 in Schoenberg Hall.

Carnevale

For the first time the Department of Italian graduate students undertook the organization of a Carnevale Night. The event took place in Royce Hall, and was ably organized by Suzanne Branciforte and Mrs. Althea Reynolds.

Visiting Professors:

Fall 1985:

Prof. Giuseppe Velli, from the University of Venice, taught a graduate course on Italian Literature of the 15th Century: Fiction and Other Prose Texts; and an undergraduate course on Italian Literature of the Middle Ages.

Winter 1985:

Prof. Emilio Pasquini; from the University of Bologna, led a graduate seminar on Italian Literature of the 16th Century: Prose; and taught an undergraduate course on Italian Literature of the Renaissance.

Prof. Alessandro Falassi, of the University for Foreigners, Pisa, led two graduate seminars: Folk Tradition in Italian Literature; and Seminar on Dante.

Lectures Sponsored by the Department of Italian & Carte Italiane

October 6, 1985. Prof. Gianni Vattimo, University of Torino: "The Crisis in Ideology in Recent Italian Culture."

October 12, 1985. Prof. Giuseppe Velli, University of Venice: "The Classics in Petrarch."

November 12, 1985. Prof. Maurizio Ferraris, University of Trieste: "Quattro prospettive sul postmoderno."

December 2, 1985. Prof. Alberto Varvaro, University of Napoli: "Le regioni meridionali nella storia della lingua italiana.

February 4, 1986. Prof. Giuseppe Mazzotta, Yale University: "Light of Venus: Rhetoric in the *Divine Comedy*."

February 20, 1986. Dr. Dario Durbè, Director of the Macchiaioli Archives, Rome: "Il caffè Michelangiolo."

February 26, 1986. Prof. Emilio Pasquini, University of Bologna: "Da Cavalcanti a Dante a Petrarca: Storia di un versotema sulla neve."

March 6, 1986. Prof. Peter Carravetta, Queen's University: "Return to the Word: Current Trends in Italian Poetry."

March 18, 1986. Prof. Gino Belloni, University of Padova: "Petrarca e la filologia."

April 22, 1986. Prof. Riccardo Scrivano, University of Rome: "La presenza di Apuleio nella letteratura rinascimentale."

June 2, 1986. Renato Nicolini, Cultural Affairs Director, Rome, Italy; Member, Chamber of Deputies: "Popular Culture and Culture in the Cities."

As part of the mini-grant fund initiative, Michael Renov, from USC, and Steve Ricci, from the American Film Institute were invited to give guest lectures in the Italian Cinema course taught by Peggy Kidney.

Ph.D. Dissertations in Italian Studies at UCLA, 1974–1986

As a bibliographical reference, *Carte Italiane* includes the following list of dissertations in Italian Studies completed at UCLA through the departments of Italian and Comparative Literature from 1974 to 1986.

Enquiries regarding Graduate Studies in the Dept. of Italian should be addressed to the Administrative Assistant, UCLA Dept. of Italian, 430 Royce Hall, 405 Hilgard Ave., L.A., CA 90024.

Medieval

Dutschke, Dennis, *A Study of Petrarch's Canzone XXIII From First to Final Version: Codice Vaticano latino 3196—Codice Vaticano latino 3195*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Forni, Pier Massimo, *Sull'auto-coscienza poetica del Petrarca lirico*, director, Fredi Chiappelli, 1981.

Marino, Lucia Maria, *Allusion, Allegory, and Iconology in the Decameron Cornice: Boccaccio's Allegorial Case for a Humanistic Theory of Literature*, director, Marga Cottino-Jones, 1977, c. 1978.

Moran, Sue Ellen, *Aspects of Social Reform in Jacopone's Poetry*, director, Marga Cottino-Jones 1976.

Paasonen, Aino, *Dante at the Turning Point: The Canzone "Tre Donne Intorno al Cor Mi Son Venute" as a New Key to the Commedia*, director, Arnold Band, 1976.

Rutter, Itala, *Narrative Technique and Ideology in the Decameron and the Heptameron*, director, Marga Cottino-Jones, 1977.

White, Laura, *Apuleio e Boccaccio: Caratteri Differenziali nella Stuttura Narrativa del Decameron*, director, Fredi Chiappelli, 1974.

Wolf, Diana Kathleen, *The Concordance of the Elegia di Madonna Fiammetta by Giovanni Boccaccio*, director, Marga Cottino-Jones, 1984.

Renaissance

Baca, Murtha, *Aretino in Venice 1527–1537 and "La Professione del Far Lettere,"* director, Marga Cottino-Jones, 1978.

Braghieri, Paolo, *Gerusalemme Liberata: Il Testo come Soluzione Rituale*, director, Fredi Chiappeli, 1974.

Theodore J. Cachey, Jr. *Bembo's Revisions of the Asolani*, director, Fredi Chiappelli, 1986.

DeNardo, Vincenzo Enrico, *Tasso a Roma; Il Mondo Creato*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lawton, Benjamin, *Studi sugli Scritti di Governo del Machiavelli*, director, Fredi Chiappelli, 1976.

Lazzaro-Ferri, Nancy, *Lo Sviluppo degli Elementi Magici Attraverso l'Elaborazione dell'Orlando Furioso*, director, Fredi Chiappelli, 1980.

Perretta, Pasquale, *La Mandragola: Critica, Datazione e Genesi*, director, Fredi Chiappelli, 1978.

Pierce, Glenn Palen, *Theater and Society in 17th Century Milan: The Development of the Baroque Influence in the Works of Carlo Maria Maggi*, director, Marga Cottino-Jones, 1977 c. 1978.

Pozzi, Victoria Smith, *Straparola's Le Piacevoli Notti: Narrative Technique and Ideology*, director, Marga Cottino-Jones, 1981.

Santi, Victor, *La Gloria nelle Opere di Nicolò Machiavelli*, director, Fredi Chiappelli, 1975.

Sherberg, Michael, *Ariosto's Rinaldo: The Fall of Man and the Rise of Literature*, director, Fredi Chiappelli, 1985.

Weaver, Elissa, *Francesco Berni's Rifacimento of Boiardo's Orlando Innamorato*, director, Charles Speroni, 1975.

Modern and Contemporary

Baldini, Pier Raimondo, *Noviziato di Vasco Pratolini ed Elio Vittorini, 1930–1936*, director, Giovanni Cecchetti, 1976.

Del Antonelli, Karen, *Marinetti: from Manifesto to Machine Gun: A Comprehensive of all Works of Filippo Tommaso Marinetti from 1909–1916*, director, Giovanni Cecchetti, 1979.

De Luca, Raffaele, *La Poesia Giovanile di Ugo Foscolo e I Suoi Rapporti con L'Opera della Maturità,* director, Fredi Chiappelli, 1976.

Italiano, Francesca, *Caterina Percoto: La Narrativa Campagnola dell'Ottocento*, director, Franco Betti, 1981.

Kelly, Craig, *The Anti-Fascist Resistance and the Shift in Political Strategy of the Italian Communist Party, 1936–1948*, director, Edward F. Tuttle, 1984.

McKenna, Irene, *The Grotesque in the Early Novels of Sherwood Anderson and Luigi Pirandello*, director, Frederick Burwick, 1978.

Mossuto, Sherrye A., *The Writer as Citizen: Ippolito Nievo and Le Confessioni di un Italiano*, director, P. M. Pasinetti, 1980.

Muratore, Salvatore, *La Poetica di Eugenio Montale*, director, Giovanni Cecchetti, 1979.

Spiegel, Robert Alan, *History and Myth in the Work of Pier Paolo Pasolini, 1958–1966*, directors, Franco Betti and Gabriel Teshome, 1984.